

ОСНОВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФИЛОСОФИИ ТВОРЧЕСТВА  
Б. ПАСТЕРНАКА В СВЕТЕ ЕГО РАННЕГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО  
САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

А. Хан

Исходной дилеммой для эстетического самоопределения и построения своей собственной философии творчества у Б. Пастернака, подобно тому как это было и у его предшественников символистов и современников акмеистов и футуристов, послужили не только внутрилитературные, чисто эстетические дискуссии, но прежде всего интенсивное переживание кризиса современной культурной ситуации. Как известно, уже в эпоху символизма живое критическое обсуждение и теоретическое осмысление явлений современной культурной и литературной жизни заслонило собой сухие профессиональные споры академического литературоведения. Возникающие вслед за кризисом символизма индивидуальные и групповые поэтические направления в своем эстетическом самоопределении в равной мере ориентировались и на живые проблемы современной культурной ситуации и на уже систематизированное теоретическое осмысление этой культурной ситуации в эстетическом мышлении русского символизма. Без этой двойной ориентации остается непроявленным и генезис эстетической мысли Б. Пастернака.

Эстетическая культура русского символизма была высоким образцом философской эстетики. Философская ориентация этой эстетики в равной мере базировалась на онтологических и гносеологических предпосылках, последние из которых стали доминирующими на поздних этапах развития символистского эстетического мышления, когда оно выросло в стройную систему в области философии творчества и философии культуры.

Представление русских символистов об иерархическом, двуедином мироустройстве, ставшее базой их развернутой концеп-

ции в области эстетики и поэтики, питалось разными генетическими корнями, с одной стороны онтологической интуицией Владимира Соловьева о "мировом всеединстве", с другой стороны, неоплатонической мыслью о существовании идеального мира высших сущностей, и не в последнюю очередь представлением современной философии жизни, как мощной волны психологизма в философском мышлении, о жизни как органическом целом, которое не поддается аналитическим, рациональным формам познания в своей целостности, а только одноактным иррациональным формам интуитивного постижения, переживания.

Это последнее влияние современного иррационализма, философии жизни на русский символизм, закономерно усилило гносеологическую направленность эстетического мышления символизма взамен онтологической, ибо современная философия жизни, поставив в качестве центральной категории категорию живой органической неделимой жизни в биологическом понимании<sup>1</sup> на место философской категории всеобщего бытия, тем самым заслонила решение онтологических проблем, и поставив в центр категорию переживания как интуитивной формы постижения этой живой целостности, открыла пути для проникновения разных форм психологизма в область теории познания.

Это последнее в свою очередь привело к некоторым закономерным последствиям, таким как радикальное противопоставление рациональных и иррациональных форм познания, и выдвижение в качестве познающего субъекта и творческого субъекта индивидуальной личности со своими столь же резко индивидуальными познавательными и речевыми способностями. Все это уже отсылает нас к гносеологическим основоположениям философской эстетики символизма.

Проникновение психологизма в область философской науки имело целый ряд закономерных последствий в области теории познания, и эти последствия получили отражение в тех эстетических концепциях, которые оказались под влиянием волны пси-

хологизма в области философии.

Одним из таких последствий было выдвижение в качестве носителя познавательного процесса индивидуального субъекта со своей резкой индивидуальной познавательной и речевой деятельностью. При этом акцент был сделан на внутренне-психологические закономерности сознания познающего субъекта, объект познания постулировался как нечто внеположное познающему субъекту. Это закономерно привело к разделению субъекта и объекта познания и к акцентировке творческого характера познания и пассивности материала познания.

Русский символизм, опираясь на эту психологическую волну в области философской мысли при обосновании своей философской эстетики, закономерно нашел и лингвистическую опору своей философии творчества в области лингвистического психологизма, в Гумбольдтианско-Потебнианском направлении философии языка, где язык понимается как по-существу творческая деятельность и как живой орган познавательного процесса, носителем которой является индивидуальный субъект со своими индивидуальными речевыми актами<sup>2</sup>.

Другим из последствий проникновения психологизма в область философской мысли было различение двух форм познания, рациональной /научной/ и иррациональной /художественной/. Разведение и противопоставление двух форм познания опиралось на гносеологические предпосылки. Утверждение первенства интуитивных /художественных/ форм познания над рациональными мотивировалось кризисом позитивистской мысли, разочарованием в познавательной силе разума и эмпирического опыта. Эти гносеологические предпосылки привели в философии творчества русского символизма к утверждению примата творчества над познанием, к формуле, утверждаемой А. Белым - "творчество выше познания". Этим самым неизмеримо расширяются задачи, приписываемые художественному творчеству, творчество объявляется не только выс-

шей, способной проникать в мир сущностей формой познания, но и действенной, преобразовательной силой, способной пересоздать всю жизнь, индивидуальную и общечеловеческую, по законам эстетического творчества. По концепции "искусства-жизнетворчества" А. Белого, исходным моментом для достижения такой, предельно расширенной, миссии искусства, призванного спасти распадающуюся жизнь и культуру и привести их к новому органическому периоду -- должно быть пересоздание художником модели эстетического творчества собственной жизни, создание собственной художественной формы<sup>3</sup>.

Эта гносеологически обоснованная философия творчества одновременно расширилась в философию культуры, искусство должно было играть эпохальную роль в выходе из современного культурного кризиса, в спасении культуры от предельной дифференциации, и в конечном счете от распада и гибели.

В этой концепции культуры жизнь сама по себе, как индивидуальная, так и общечеловеческая, рассматривалась как уровень бытия, принадлежащий к сфере эмпирического мира, и поэтому представляющий собой лишь условную ценность, пока этот уровень не пересоздан по закону эстетического творчества и таким образом не переведен на новый ценностный уровень и не переключен посредством творчества в сферу культурных ценностей. Эта миссия и приписывается художественному творчеству, оно спасает жизнь как условную ценность и, пересоздав ее, возводит в ранг культурной ценности<sup>4</sup>. Но жизнь для того, чтобы она могла быть пересоздана в культурную ценность, одновременно должна быть умерщвлена, лишена именно своей органичности, витальной силы; творчество, куящее жизнь и культурную ценность, одновременно требует жертвы, а эта жертва есть живая жизнь самого творца, понимаемого в духе романтического гения. Таким образом, в философии творчества русского символизма возобновляется идущая от традиции романтизма трагическая антиномия жизни и творчества, творческий акт, который в роман-

тическом сознании предполагается как спасительный по отношению к культуре, оказывается губительным, разрушительным по отношению к жизни самого творца<sup>5</sup>.

Это эскизное и несколько огрубленное изложение основных предпосылок философии творчества и философии культуры русского символизма нам представлялось нужным для того, чтобы дать ощутить историко-культурный фон, от которого молодой Б. Пастернак в своих ранних теоретических статьях и художественных произведениях не просто оттолкнулся, но который и он сам интенсивно переживал и интегрировал в свое творчество, и интегрируя, переосмыслил в новой эстетической концепции, не менее ориентированной на философскую мысль своей эпохи, чем эстетика символистов, однако его философская ориентация свидетельствует о существенном изменении в понимании основ творчества и культуры.

Если по первым теоретическим и художественным опытам Б. Пастернака восстановить ту исходную дилемму, над решением которой бьется творческий ум поэта, то она проявляет аналогию с той кризисной жизненной и культурной ситуацией, которая является данностью и исходной дилеммой для многих творческих поисков начала XX века. Это может быть охарактеризовано как распад ощущения мирового всеединства и возникающий вслед за ним онтологический и гносеологический скепсис, распад культурного целого, разъединенность его фрагментарных частей, отсутствие системы связей, которая бы соединяла самодовлеющие части между собой и соотносила бы их с мировым культурным целым. Это миросостояние с общефилософской точки зрения может быть сформулировано как отпадение единичной человеческой жизни от всеобщего бытия, как отпадение части от целого, которое проявляется во всех сферах мирового бытия и человеческого существования.

В сфере мирового бытия это отпадение части от целого проявляется и в пространственной и во временной структуре космологической модели. В сфере темпоральной это проявляется как отпадение настоящего момента, сиюминутности от вечности, а в сфере пространственной как разрыв связей между локальными пространственными зонами, как их самозамкнутость с одной стороны, и как отпадение этих самозамкнутых пространственных зон от целого.

В сфере человеческого существования это проявляется как отпадение единичной жизни от всеобщего бытия, как отсутствие контактов между отдельными людьми, между человеком и бытием, между человеком и вещным миром.

Вследствие этого отпавшая от целого часть, потеряв связь с глубинными законами мирового целого, начинает жить и развиваться по законам своего замкнутого и самодвележащего существования, происходит универсализация законов самозамкнутой части и их проекция на мировое целое. Часть живет своей внешне квази-динамичной, но внутренне неизменной жизнью. Часть, потерявшая свой внутренний смысл, начинает претендовать на роль целого и диктовать свои законы всему окружающему миру, начинает разрастаться, и распространяет вокруг себя законы механической повторяемости, размноженной одинаковости, соблазняясь мнимостью саморазвития, возводит мир к состоянию хаоса. Это миросостояние, где господствует закон "универсализации части", наглядно может быть охарактеризовано одним из фрагментов 1-ой главы 1-ой части повести "Детство Люверс":

"Если доверить пересу заботу о его собственном росте, дерево все сплошь пойдет проростью, или "уйдет целиком в корень, или расточится на один лист, потому что оно забудет о вселенной, с которой надо брать пример, и, произведя что-нибудь одно из тысячи, станет в тысячах производить одно и то же"<sup>6</sup>..

Пристальный анализ художественных /прозаических и стихотворных/ текстов Пастернака доказывает, что именно в таком состоянии распада, несоставности пребывает мир, пока творческий процесс как вспомогательный и спасительный акт не превращает его из хаоса в космос:

"Единственная "сила сцепления", организующая, удерживающая в равновесии материальный мир, мешающая ему рассыпаться хаосом в текучих разрозненных ощущениях, -- это, по мысли Пастернака, искусство".

На основе вышесказанного можно сделать несколько предварительных выводов относительно философии творчества Пастернака.

Поскольку современная культурная и космологическая ситуация осмысливается Пастернаком как такое миросостояние, где потерявшая и забывшая свою связь со вселенной часть /пространственная, временная и человеческая/ сама начинает жить, размножаться по своему своеволию и хочет пересоздать мир по своему подобию, и поэтому разлагает мировое целое и возводит его к состоянию первобытного хаоса, как бы к такому состоянию, которое предшествовало космогенезу, первому акту творения, -- поэтому закономерно ожидается, что у Пастернака кризисность современной культурной ситуации будет осмысливаться в аналогиях с начальным этапом космогенеза, и в его поэтической модели мира закономерно появляются структурные аналогии с архаическими моделями мифопоэтического мышления<sup>8</sup>.

Так же закономерно ожидать, что творческий художественный акт будет уподобляться Первоакту творения мира, поэтому философия творчества Пастернака должна быть рассмотрена в русской культуре начала XX века в ряду тех эстетических концепций, которые приписывают художественному творчеству сакральную роль /вернее возвращают ему сакральную роль тем, что относят его к Первоакту творения/, творчество рассматривает-

ся как сакральная деятельность, которая должна вывести современный мир и культуру из состояния кризиса:

"Для Пастернака название вещей в поэзии есть творение поэтической вселенной. Предметы, чувства изображаются словно впервые. Так, как они увидены и показаны, они увидены и показаны действительно впервые, в этом состоит родство с мифом. /.../ Отсюда же вытекает закономерность на первый взгляд неожиданных сравнений акта поэтического творчества с актом творения эмпирического мира и наоборот".

Поскольку процесс творчества в художественном мире Пастернака как бы повторяет Первоакт Творения, также естественно будет ожидать, что акт называния вещей будет уподоблен акту овладения миром путем номинации:

"Имена для поэта в такой мере суть знаки вещей, что процесс называния ассоциируется с процессом воссоздания и даже создания мира"<sup>10</sup>.

В художественном сознании Пастернака творчество, выводящее мир из состояния хаоса и помогающее ему перейти в состояние космоса, не есть одноактная деятельность созидания или пересозидания мира как в романтических философиях творчества, а длительный, многоэтапный процесс. Этот процесс по своему существу есть процесс познавательный, постепенно высветляющий глубинную связь между частями целого и между частью и целым и таким образом восстанавливающий систему контактов в мире и приводящий мир в состояние внутренней составности, структурности. Первым и исходным этапом этого многофазисного познавательного процесса является этап "чистого созерцания", воспринимającego мир без каких-либо заранее заданных ценностных суждений<sup>11</sup> или познавательных конструкций со стороны познающего субъекта. В этой первой, исходной фазе познавательного процесса происходит восстановление потерянного непосредственного чувственного контакта между человеком /познающим субъектом/ и миром. Пользуясь терминологией исследователя русской



поэзии начала XX века А. Силادي, происходит "чувственное освобождение" мира<sup>12</sup>. Но освобождение мира вещей в их непосредственной чувственности, эмпирической данности благодаря тому, что сознание познающего субъекта подходит к ним без каких-либо заранее заданных познавательных и ценностных категорий, является лишь исходным моментом, а не конечной целью в системе Пастернака, ибо мир раскрывается через восстановленный воспринимаящим субъектом чувственный контакт в своей нестройности, несоставности, как сумма сиюминутных импрессионистических впечатлений и разрозненных пространственных отрезков.

Уже сам этот исходный момент познавательного процесса, эта исходная позиция "чистого созерцания" тоже может быть рассмотрена как спасительный творческий акт, ибо именно благодаря этой изменившейся установке познающего субъекта, отказавшегося от предварительных ценностных критериев, и познавательных схем, предписываемых миру, сам мир начинает менять свой статус, он выходит из состояния мертвой инертности, внеположного познающему субъекту пассивного состояния объекта познания, и обращается к познающему субъекту как живое богатство множественных чувственных впечатлений. Этот живой, родимый хаос и должен быть переведен в состояние стройности, способствовать чему и является конечной целью творческого процесса.

Этот многоэтапный творческий процесс, ведущий от чувственного освобождения мира до выявления за этим чувственным богатством глубинной сути, организующей мир в структурное целое, у Пастернака всегда протекает в пределах самого художественного текста, этапы этого познавательного процесса и констатируют собственно сюжетную структуру многих художественных текстов Пастернака. Таким образом, эти произведения повествуют о собственном генезисе, и в более широком смысле о возникновении творческого процесса. Здесь уместно вспомнить эксплицитное выражение этой закономерности в "Охранной грамоте":

"Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении"<sup>13</sup>.

Особенно наглядными примерами этой закономерности могут служить такие многократно анализируемые ранние прозаические произведения Пастернака, как "Письма из Тулы", "Апеллесова черта", "Детство Люверс"<sup>14</sup>. Именно поэтому эти произведения, хотя и предлагают богатый материал для анализа с художественной точки зрения как особые образцы новой структуры художественной прозы XX века, но они вместе с тем могут и должны быть прочтены как эстетические трактаты, как теоретические сочинения по философии творчества, которая одновременно и базируется на четко очерченной теории познания и философии языка. Эта сторона ранней прозы Пастернака уже отмечалась в работах Л. Флейшмана:

"Письма из Тулы" -- это трактат об искусстве и о рождении искусства, как "втором рождении" действительности. Это рассказ о -- зеркальных -- превращениях не-искусства в искусство и искусства в не-искусство"<sup>15</sup>.

Поскольку процесс творчества, рождение переосмысленного творческого субъекта /который замолчал, дает своими устами говорить постороннему, миру/ и вслед за этим перерождение мира в рассказе "Письма из Тулы", а также и в других названных произведениях, происходит в пределах самого текста, то легко предполагать, что то "предтворческое" миросостояние, которое появляется в композиционном начале рассказа, в основных своих чертах соответствует тому состоянию раздробленности, из которого творчество как вспомогательный акт должно вывести мир, и которое в своей аналогии с мифопоэтическим мышлением соответствует состоянию мира перед Первоактом Творения на начальном этапе космогенеза.

Так в начале рассказа "Письма из Тулы" мир, пребывающий в предтворческом состоянии, характеризуется чертами пространственной раздробленности, разрозненной множественности /"... в поезде, шедшем из Москвы, везли задыхавшееся солнце на множестве полосатых диванов"... "Мост с подписью "Упа" поплыл на сотне окошек"/, сиюминутностью симультанных, но в пространственном отношении отдаленных происшествий /"в ту самую минуту, как", "тем временем там"/, избыточной полнотой, но непроясненностью физических впечатлений, передающих миросостояние "слепой тишины" /"Была необычайная тишина". На глаз нельзя стало сказать, где трава, где уголь"/, разделенностью мира на "свой" и на "чужой", на внешнее и внутреннее пространство. Состоянию гнилой тленности в пространстве внешнего мира соответствует состояние "душевной смуты" в плане внутреннего пространства.

Вслед за тем, как происходит перерождение творческого субъекта и совершается происшествие "на территории совести", и мир находит свою ось в Туле и поворачивается вокруг оси как рычага, и, поворачиваясь, перестраивается в стройную космологическую модель, все раздробленное пространство, все разрозненные части неорганизованной множественности сводятся к одному узлу, высветляется система связей, внешнее и внутреннее пространство замыкаются в единый пространственный континуум, дополняясь категорией времени, как внутренней протяженностью /"Была ночь на всем протяжении сырой русской совести"/.

Для более многостороннего освещения гносеологических предпосылок философии творчества Б. Пастернака продуктивным оказывается анализ исходной ситуации повести "Детство Люверс", т.е. первой главы 1-ой композиционной части "Долгие дни".

В этой исходной ситуации мир тоже пребывает в состоянии раздробленности, он раздроблен в восприятии Жени Люверс на мир свой, милый и родной, но не имеющий четкого очертания и

названия, и на мир чужой, т.е. мир взрослых, где все имеет свое название, но названия не покрывают суть вещей, они даны вещам как условные названия.

Сознание, еще погруженное в ночь младенчества, относится к имени как к безусловному, полностью покрывающему суть явлений, Открытое в объяснении отца имя "Мотовилиха" успокаивает сознание Жени Люверс:

"В эту ночь это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение"<sup>16</sup>.

Младенчество совпадает с мифологическим периодом мышления и с мифологическим периодом понимания имени, акта номинации:

"Хорошо известны черты сходства между филогенетическим развитием мышления и его становлением в онтогенезе. При этом детское мышление оказывается в некоторых отношениях сродни первобытному. Миф как область первопредметов, перводействий, первовпечатлений, во многом гомоморфен становящемуся миру ребенка". У поэта с выраженными чертами мифологического мировосприятия мы вправе ожидать черт мировосприятия специфически детского"<sup>17</sup>.

Утро, означающее выход из ночи младенчества, т.е. из собственно мифологического периода восприятия мира, обращает направленность сознания от имени к самим вещам, и имя теряет свою магическую роль. Первое открытие, с которым должно столкнуться пробуждающееся из младенчества сознание, это отсутствие глубинных контактов между его внутренним миром и миром явлений. Явления или "оставляют про себя", скрывают свою суть, или открывают себя, но только миру чужому, миру взрослых.

По логике правил традиционной психологической прозы ожидалось бы такое развитие этой исходной ситуации, когда детское сознание, столкнувшись с враждебностью мира явлений, отворачивается от него и погружается в свой внутренний мир. Пастер-

наковская героиня ведет себя согласно обратной, "антипсихологической" логике. Это открытие не отталкивает ее от мира, а наоборот, направляет ее внимание от себя к вещам, она начинает вести себя наподобие явлений, она сама тоже начинает скрывать свою истинную суть:

"Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, а самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя"<sup>18</sup>.

В условиях этой исходной ситуации коренятся те предпосылки, которые в дальнейшем сделают постепенно созревающее сознание способным к истинному творческому восприятию, т.е. глубинному познанию мира. Сознание, постепенно проникая в глубинную сущность мира, способно изменить и онтологический статус самого этого мира:

Та модель ментального и практического поведения, которую представляет Женья по отношению к миру, в системе эстетических воззрений Пастернака соответствует единственной плодотворной творческой позиции, которую может занимать субъект по отношению к действительности:

"Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются при этом, как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг. Это называют наблюдательностью и письмом с натуры"<sup>19</sup>.

Годы, последующие после этой исходной ситуации для Жени Люверс -- годы одиночества и созревания чувства греховности. Детей, Женью Люверс и брата, сбивают с толку поведение родителей, их отношение к детям, поскольку это отношение остается для детей загадкой, скрывает свой смысл, потому что мотивируется не причинами, лежащими внутри данной конкретной ситуации, т.е. внутри контактов между детьми и родителями, а каки-

ми-то посторонними, внешними, случайными и поэтому непонятными для детей причинами.

Эта ситуация "смути" вызывает в детях чувство собственной греховности, а чувство греховности, своего преступничества пробуждает в них совесть. Как это ни парадоксально, именно ситуация одиночества, отсутствие настоящих внутренних осмысленных контактов с миром явлений и с миром взрослых, оказывается с познавательной точки зрения наиболее продуктивной, ибо эта ситуация воспитывает в детях моральное чувство, совесть, которая в системе воззрений Пастернака является основным условием и стимулятором рождения истинного познавательного и творческого процесса.

Подобно тому, как в рассказе "Письма из Тулы", и здесь решающее происшествие "на территории совести" служит основным стимулом к истинной познавательной и творческой установке.

Проблема отсутствия истинных осмысленных человеческих контактов у Пастернака интерпретируется не как психологическая проблема, а как собственно познавательная проблема, как узнавание внутренней сути другого, чтобы он перестал быть чужим, и это чисто познавательная постановка проблем получает в сфере человеческих контактов и в сфере контакта человека с миром не психологическую интерпретацию, а морально-философскую. Чувство своей греховности, вызываемое несоответствием между поведенческими формами чужого, взрослого мира и внутренним смыслом человеческих отношений, воспитывает в детском сознании нравственные категории кары, воздаяния, награды:

"Из первобытного младенчества дети уже вышли. Понятия кары, воздаяния, награды и справедливости проникли уже по-детски в их душу и отвлекали в сторону их сознание, давая жизни делать с ними то, что она считала нужным, веским и прекрасным"<sup>20</sup>.

Кажется важным отметить, что эти нравственные категории

принадлежат не сфере должностования, они порождены не нравственным максимализмом, предписывающим нравственные требования окружающему миру людей и вещей, а к сфере нравственного опыта, к конкретным испытываемым нравственным ситуациям. Эти категории не поставлены над жизнью, не возведены в мерило для оценки жизни, в них нет оценочного момента по отношению к жизни, а наоборот, они порождены конкретными жизненными ситуациями, они выведены из внутреннего опыта такого субъекта, который не предписывает моральные требования жизни, а чувствует свою греховность в испорченности жизни и моральную ответственность за жизнь.

Именно этот нравственный опыт помогает детскому сознанию занимать по отношению к жизни истинную познавательную позицию, этот опыт и порождаемое им чувство совести спасает человека от познавательного заблуждения, т.е. от того, чтобы выдвигать себя в мерило для жизни и соблазняться тем, что он сам является творцом собственной и окружающей жизни, и дает человеку почувствовать, что творческий потенциал самой жизни неизмеримо выше и истиннее, чем волюнтаристские стремления творческого субъекта:

"Жизнь посвящает очень немногих в то, что она делает с ними"21.

Уже здесь в 1-ой главе 1-ой части повести "Детство Люверс" в художественной ткани рассказа вырисовывается оппозиция тех двух противоположных установок по отношению к жизни, которая в "Охранной грамоте" в эксплицитной форме переводится в область философии творчества, и будет охарактеризована как оппозиция "романтической" и не-романтической творческой позиции.

Здесь же, в повести "Детство Люверс" первые столкновения с миром, как с миром чужим, лишенным внутреннего и одновре-

менно высшего смысла, переводятся в сферу нравственного опыта, и именно этот нравственный опыт, порождающий чувство своей греховности, "отвлекает в сторону" детское сознание, препятствует ему в том, чтобы герой захотел вмешаться в то, что жизнь хочет сделать с ним, т.е. препятствует ему в том, чтобы он пошел по традиционному пути самораскрытия и самовоплощения, общеизвестному по стереотипам традиционной психологической прозы. Детское сознание у Пастернака сосредоточено на нравственных происшествиях, а не на психологических процессах самоанализа.

Отказываясь от психологизма и традиционных в психологической прозе приемов раскрытия и самовоплощения героя, Пастернак оставляет в основе сюжета своей повести многоступенчатый процесс самопознания своей героини. Однако процесс самопознания в повести "Детство Люверс" реализуется только через познание мира, через постепенное восстановление глубинных внутренних контактов с миром. Познающий субъект раскрывается и для себя самого только через постепенный процесс проникновения в истинную сущность мира.

Это переосмысление взаимоотношений объекта и субъекта познания в повести "Детство Люверс" И. Флейшман справедливо связывает с влиянием феноменологического направления в философской мысли:

"Детство Люверс" -- это повесть о "феноменологическом" прояснении познаваемого -- через заблуждение, через туманное познание, -- о процессах "приведения к ясности". От по-детски успокоительного значения "Мотовилихи" Женя идет к поискам "смысла" за явлением"<sup>22</sup>.

Здесь нам хочется напомнить, что В.Н. Волошинов в своей фундаментальной монографии "Марксизм и философия языка", исследуя гносеологические предпосылки двух основных типологи-



ческих направлений в области философии языка, новейшую волну лингвофилософских концепций, отталкивающихся от Гумбольдтианско-Потебнианского направления, связывает с Гуссерлианским феноменологизмом, а Гуссерлианское направление оценивает как мощную волну антипсихологизма в области философии мысли.

Как уже было отмечено во вступительной части настоящей работы, философия творчества русского символизма нашла одну из своих теоретических опор в психологическом направлении современной философской мысли и в Гумбольдтианском, психологическом направлении в области философии языка, где в центре внимания стояла проблема познания /и языка как органа познания/, и акцент ставился на внутреннем содержании и на внутренних закономерностях познавательного процесса, носителем которого явился индивидуальный субъект; познательное сознание создало те познавательные категории, с которыми как с заранее заданными она подошла к объекту познания. Эти категории принадлежали к сфере долженствования, они предписывали ценности и категории, согласно которым должен был быть познан или пересоздан объект познания.

В статье Л. Флейшмана "К характеристике раннего Пастернака" Гуссерлианский антипсихологический переворот в области философской мысли оценивается как решающий момент для образования поэтического мышления Пастернака:

"Философия Гуссерля ознаменовала собой радикальный перелом, произошедший в философской культуре в начале XX века. В противовес "критической" философии она переключила внимание с проблемы познания на проблему познаваемого бытия, а проблему бытия -- в отличие от прежней "позитивной" философии -- понимала как проблему бытия познающего субъекта"<sup>24</sup>.

Если еще дополнительно учесть, что обе философские сис-

темы, решающим образом повлиявшие на эстетическое мышление Пастернака, и Марбургский вариант неокантианства и Гуссерлианство, в одинаковой мере принадлежали к антипсихологической волне в современной философской мысли<sup>25</sup>, то с учетом их разных философских ориентаций становится более дифференцированным понимание тех черт, которые различают поэтическое миропонимание и эстетическое мышление Пастернака от символистской системы, и в то же самое время становятся более ясными генетические корни в области философского мышления той "романтической манеры", от которой Пастернак отказывается, и которая в его понимании идет от немецких романтиков, от них передается символистам, а в постсимволистской поэзии в усиленной форме проявляется у Маяковского и Есенина /"Охранная грамота", ч. III, гл. II/.

Ориентация на антипсихологическую волну современной философской мысли, и в частности, и в области теории познания коренным образом изменяет и представления о природе познавательных категорий и, в том числе, о центральной категории теории познания, категории "истины", которая одновременно и есть одна из центральных ценностных категорий эстетического мышления. Категория "истины" в новом понимании лежит не в сфере должествования, не конституируется познающим субъектом и не предписывается извне объекту познания, а лежит в сфере познавательного опыта, т.е. в сфере познаваемого бытия, как его внутренний смысл, и таким образом сама истина имеет не категорический, а динамический, становящийся характер, она конституируется в реальном познавательном опыте через ряд перевоплощений познающего субъекта и познаваемого мира. Творчество, которое опирается на такие гносеологические предпосылки, не есть акт пересоздания мира по модели эстетического творчества, как это было в философии творчества символизма, а только вспомогательный акт, способствующий раскрытию "истины", лежащей не в трансцендентальной сфере, а в сфере реального бытия и ре-

льного опыта:

"... фетишизму деятельности /по терминологии Э. Гуссерля во 2-ом томе "Logische Untersuchungen"/ она противопоставила понимание истины как самораскрытия бытия. Истолкование истины как самораскрытия бытия, а процесса познания -- в соответствии с этим -- как созерцания бытия /а не деятельности/ -- пронизывает все поэтическое мышление Пастернака"26.

Эта изменявшаяся познавательная установка и ориентированная на нее философия творчества закономерно порождает существенные структурные изменения в самих художественных текстах. Что касается ранней художественной прозы Пастернака, она сопротивляется любому методу анализа, воспитанному на традиционной психологической прозе. Л. Флейшман прямо связывает ориентированность художественного мышления Пастернака на антипсихологическое, Гуссерлианское направление в области философии, и явный антипсихологизм структуры художественных текстов Пастернака:

"Антипсихологический пафос объясняет тщательное "стирание" лирического "я" -- в лирике Пастернака, отказ от сюжетного столкновения различных психологических обликов в прозе /в противовес "реалистической" прозе XIX века/ и все структурные черты Пастернаковского творчества в целом"27.

К аналогическому выводу приходит и А. Юнгрен на основе анализа ранних прозаических опытов Пастернака, а именно, на основе анализа 1-го фрагмента и 5-го фрагмента о Реликвии:

"Лирический герой принадлежит обрамлению отрывка, пребывая вне его времени и "событий". Сведение роли персонажа к функции "глаза" создает предпосылки для устранения его из прозаического текста, сходного с принципом вычеркивания лирического "я" в стихах"28.

"Устранение психологических мотивировок из сферы действующего лица ведет к перераспределению ролей, к наделению жизненной стихии "психологичностью" и "причинностью"<sup>29</sup>.

Если еще раз вернуться к начальной главе 1-ой части повести "Детство Люверс" с точки зрения лежащей в ее основе познавательной ситуации, то можно прийти к выводу, что именно моральное чувство, чувство своей греховности и моральной ответственности перед миром спасает героиню от "познавательного заблуждения". А это заблуждение с нравственной точки зрения состоит в том, что субъект выдвигает самого себя как центр познавательного процесса, в себе черпает и сам создает критерии познания. В художественном сознании Пастернака такая модель поведения в области познания соответствует "романтической манере" в эстетическом плане и соответствует поведенческой модели "самозванства" в области философии культуры.

В художественной прозе Пастернака полностью изменяется логика и традиционного психологического самораскрытия героя и логика самопознания героя не только по отношению к реалистической прозе XIX века, но и по отношению к модернистским направлениям прозы начала XX века.

Сознание, выдвигающее себя в качестве основного носителя познавательного процесса, и само конституирующее его категории, одновременно становится и объектом и субъектом познания, ибо оно узнает в мире только то, что заранее было сконструировано в собственном сознании, закономерно отрывает себя от действительного объекта познания, т.е. от мира, и в конечном итоге само становится основным препятствием восстановления глубинного контакта с миром. Этот тип сознания, сосредоточиваясь на внутренних закономерностях процесса самораскрытия, именно в этой внутренней сфере черпает и создает те категории, которые потом насильственно приписывает миру. Если

же мир проявляет инертность или сопротивление этому сознанию, то мир обвиняется во зле, в греховности, ибо он выступает как основное препятствие, преграда, стоящая перед стремлением самораскрытия и самовоплощения субъекта. В художественной практике и в теоретическом мышлении Пастернака это "познавательное заблуждение", питающее многие концепции творчества в модернистских и авангардных течениях XX века /и имеющие свои определенные генетические корни в истории философского и эстетического мышления/, корректируется в своих основах, именно потому, что познание и творчество снова переводятся на нравственную основу:

"Но я был молод и не знал, что это не охватывает судьбы гения и его природу. Я не знал, что его существо покоится в опыте реальной биографии, а не в символике, образно преломленной. Я не знал, что в отличие от примитивов, его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья" 30.

Если в познавательной ситуации, лежащей в основе творческой позиции, называемой Пастернаком в "Охранной грамоте" "романтической манерой", безысходность попыток восстановить потерянные, непосредственные контакты с миром, закономерно выливается в бунт отчаяния, в обвинение мира во зле, то в исходной творческой позиции у Пастернака радикально переосмыслиется познавательная установка субъекта, говорится не о зле мира, не о его греховности перед субъектом, наталкивающимся на сопротивление мира в стремлении самоосуществления -- а о греховности субъекта, о его моральной ответственности перед миром, о его соучастии в греховности мира.

Познавательная ситуация, порождающая "романтическую манеру" творчества, опирается на такую установку, которая сама закрывает пути восстановления органических, глубинных контактов с миром, и таким образом в значительной мере способствует заострению ощущения всеобщего кризиса жизни и культуры. У

Пастернака эта ситуация заново переживается, делается предметом внутреннего опыта и корректируется тем, что она переводится на нравственную основу. Познающий субъект перед тем как занять свою познавательную установку, подвергает себя переосмыслению, нравственной аскезе, самоотречению, руководимый моральным чутьем.

В ранней прозе Пастернака процесс постепенного рождения творческого субъекта и вслед за ним "второе рождение" мира лежит в основе сюжетной структуры, в ранних полемических и теоретических статьях Пастернака -- как это общеизвестно по многим исследованиям -- ставится вопрос о том, на какие нравственные, гносеологические и историко-культурные предпосылки должно опираться искусство, для того, чтобы оно равнялось с жизнью.

Как это уже было отмечено в начале настоящей работы, исходным состоянием мира, из которого его должно вывести творчество, в художественных текстах Пастернака является состояние "живого хаоса", пространственной и темпоральной разрозненности, фрагментарности. Это свойство Пастернаковского художественного мира уже было отмечено в одной из лучших работ, написанных о творчестве Пастернака в 20-30-е годы, в статье Д. Обломиевского:

"... Пастернаку свойственна борьба с атомизмом, с разобщенностью явлений. В его творческом методе огромную роль играет принцип непрерывности или, иначе говоря, принцип объединения множества в единство. Но единство и непрерывность Пастернака не относится все-таки к материальной действительности. Непрерывность у Пастернака служит для объединения только в плоскости субъективного сознания" 31.

Если эту художественную проблематику перевести в философский план, и осветить ее с точки зрения взаимоотношения части и целого, то исходный вопрос будет звучать так: как соединить заново целое и отпавшую от него часть, которая

потеряла свою высшую оправданность и внутренний смысл и сама диктует собственные законы существования!

Этот основной вопрос может получить свою более конкретную формулировку в трех планах: в плане пространственных, в плане темпоральных и в плане персональных отношений.

В плане темпоральном вопрос будет звучать так: как можно воссоздать связь между единичным мгновением и вечностью, т.е. как можно испрессионистическое мелькание, квазитдинамичность единичных мгновений пересоздать в истинную динамичность, в закон вечного становления, т.е. в принцип историэма, чтобы динамичность была не мельканием поверхности, а внутренней пульсацией, глубинным процессом самовоссоздания целого!

В плане пространственном вопрос предстоит с новой стороны: как можно механическую раздробленность единичных частей, т.е. явлений, пребывающих в состоянии голой материальности, пересоздать в осмысленную составность пространственного целого таким образом, что возвращая явлениям высшую оправданность и внутренний смысл, их случайную смежность можно было бы превратить в причинную связность:

"В художественной системе Пастернака два любых предмета, смежных в пространстве, могут оказаться связанными причинно-следственными отношениями. Это естественный результат интегрирующего взгляда на мир" 32.

В плане персонального опыта в одинаковой мере будет важным восстановление непосредственного контакта человека с миром явлений, но так, чтобы он не остановился на стадии чистой сенсуальности, а перешел с ним в глубинный познавательный контакт. Как ни странно будет сказать, поведение Пастернаковского "героя" не дифференцируется с той точки зрения, обращается ли он к миру явлений, или к миру вещей, обе сферы контактов несут в равной мере познавательный характер и складываются по

той же, уже изложенной в своих основах познавательной модели.

Эти вопросы прямо или косвенно затрагиваются в таких теоретических и программных статьях Пастернака, как "Вассерманова реакция" /1914 г./, "Черный бокал" /1916 г./, "Несколько положений" /1921 г./ и "Охранная грамота" /1931 г./, Отдавая себе отчет в том, что эти работы Пастернака уже многократно интерпретированы в исследовательской литературе, мы все же хотим к ним вернуться с точки зрения выдвинутого в этой статье круга проблем.

Кроме названных теоретических и программных статей в круг рассмотрения входят еще такие самые ранние опыты эстетического самоопределения Пастернака, как его переписка с О. Фрейденберг и тезисы доклада "Символизм и бессмертие".

Первые шаги эстетического самоопределения Пастернака могут быть оценены как шаги ориентации в той историко-культурной ситуации, которая окружает его в 10-е годы. Поскольку для Пастернака основным является конкретный историко-культурный опыт, даже те его статьи, которые носят полемический и программный характер /"Вассерманова реакция", "Черный бокал"/, не могут быть рассмотрены как простые полемические жесты отрицания или отталкивания от смежных художественных направлений, у Пастернака жесту отталкивания всегда предшествует интеллектуальный опыт усвоения тех систем, которые потом подвергаются им переосмыслению, и от которых он впоследствии отталкивается.

Одно из самых ранних свидетельств эстетического самоопределения Пастернака -- это его письмо к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 года. В этом письме уже вырисовываются почти все существенные компоненты философии творчества Пастернака. Примечательны уже те импульсы, которые питают творчество, вызывая "предтворческое вдохновение". Это вдохновение возникает



не в одинокой душе творца как "внутренний восторг", а начальный импульс, инициатива к творчеству идет от самого мира, мир как бы просится быть вовлеченным в полосу творческой страсти, он сам стремится превратиться в лирический сюжет;

"Помнишь, как это было у меня /и у тебя кажется/, когда мы оказались в Питере. Тогда на извозчике этот город казался бесконечным содержанием без фабулы, материей, переполнением самого фантастического содержания, темного, прерывающегося, лихорадочного, которое бросалось за сюжетом, за лирическим предметом, лирической темой для себя к нам"<sup>33</sup>.

Следует отметить, что эта закономерность своеобразия творческого вдохновения у Пастернака подчеркнута в книге А. Юнгрен, посвященной анализу его ранних прозаических опытов. Расшифровывая семантику имени Реликвимини, автор книги отмечает, что Пастернак обыгрывает и делает семантически значимым тот факт, что это ложно-итальянское имя одновременно напоминает и форму латинского страдательного залога. Таким образом, имя художника становится значимым с точки зрения понимания им природы творческого вдохновения. Источником вдохновения и необходимой предпосылкой творчества в интерпретации А. Юнгрен является "способность страдательного сопереживания" нуждающейся "предметной действительности".

Образ "страдательного богатства", принадлежащего не художнику, а самому миру, и являющегося основным стимулом к творчеству, отмечается в книге А. Юнгрен и при анализе 5-го фрагмента о Реликвимини:

"Но чувствуешь, что там, куда тебя убирают с каждым разом ты растешь и растешь как чей-то чужой запас. Это какое-то страдательное богатство, в котором тебе самой ничто ни принадлежит"<sup>35</sup>.

Мир, сам стремящийся быть переведенным в область лири-

ческого творчества, хочет освободиться от сковывающих его устойчивых форм, ибо в предтворческом состоянии мир вещей пребывает в состоянии статичности, он подчинен закону объективной причинности, т.е. фатальной обреченности, судьбы, иными словами -- закону детерминации. В таком состоянии мир принадлежит "интересам жизни или науки", т.е. формам эмпирического и рационального познания, а не формам художественного познания.

Творчество, отвечающее на творческие импульсы, идущие от мира, должно перевести мир из состояния детерминированности в состояние свободы, из состояния статичности и косности в состояние динамическое, живительным источником которого должен стать ритм как динамическое начало.

Именно этот процесс перевода мира из одного онтологического статуса несвободы, объективной причинности, в статус отрешенного от предметного мира свободного бытия, т.е. в сферу субъективной причинности, реализуется посредством художественного творчества, которое по свидетельству этого раннего письма Пастернака базируется на акте сравнения.

Не трудно предвидеть, что в более поздних эстетических трактатах Пастернака эта же метаморфоза мира будет реализовываться посредством "метонимической метафоры", однако в этом раннем письме еще ни о метафоре, ни о метонимии Пастернак не говорит. Здесь в основе концепции творчества еще лежит акт художественного сравнения, и категория качества, являющегося условием акта сравнения.

Именно сравнение реализует перевод мира явлений из статуса предметов и действий /т.е. из глаголов и существительных/ в чистые качества /т.е. в сплошные прилагательные/, которые уже принадлежат не самим реальным предметам, т.е. не сфере предметного бытия, а сфере нового отрешенного свободного бытия. Эти качества принадлежат некоему идеальному посту-

лируемому предмету, т.е. они собственно есть беспредметные, чистые качества:

"Я уже говорил тебе, что, как мне кажется, сравнения имеют целью освободить предметы от принадлежности интересам жизни или науки, и делают их свободными качествами; чистое, очищенное от других элементов творчества переводит крепостные явления от одного владельца к другому; из принадлежности причинной связи, обреченности, судьбе, как мы переживаем их, оно переводит их в другое владение, они становятся фаталистически зависимыми не от судьбы, предмета и сущительного жизни, а от другого предмета, совершенно не существующего как таковой, и только постулируемого, когда мы переживаем такое обращение всего устойчивого в неустойчивое, предметов и действий в качество, когда мы переживаем совершенно иную, качественно иную зависимость воспринимаемого, когда самая жизнь становится качеством"<sup>36</sup>.

Если эту проблематику, излагаемую в категориях философии творчества, перевести на более обобщенную философскую терминологию, становится ясно, что в постепенно созревающей системе Пастернака ищется такая высшая причинная оправданность /высший целевой центр/ для единичного самозамкнутого и самодовлекщего существования мира явлений, которая не лежит в сфере неподвижной трансценденции, т.е. не принадлежит к сфере чистой духовности абстрактной сущности, но и не лежит в имманентной сфере чистой материальности, голой вещности, и несмотря на отрешенность от преходящего материального бытия, все же не является неподвижным целевым центром, а сохраняет за собой качество динамического становления, что выражается категорией ритма, как динамического начала.

В категории "беспредметного качества" можно увидеть первую ссылку на категорию "чистой предметности", получаемой путем феноменологической "эпохи", т.е. путем "очищения объекта" в результате воздержания от суждения<sup>37</sup>, т.е. в результате отказа от оценочной позиции по отношению к явлениям, т.е. в

результате отказа от познавательной позиции, предписывающей явлениям категории сознания как должное, т.е. той познавательной позиции, которая лежит в основе "романтической манеры" в области эстетической.

Оставаясь в пределах системы мыслей данного анализируемого письма, можно сказать, что тот идеальный предмет, т.е. тот идеальный прообраз всех конкретных явлений, к которому тянутся все явления благодаря проявлению в них категории качества, не лежит в сфере трансцендентальных абстрактных сущностей, но и не является реально существующим, а только постулируемым предметом.

Исследуя этот же круг закономерностей в плоскости причинно-следственных отношений на материале художественных текстов Пастернака, и И.П. Смирнов приходит к следующему выводу:

"Всегда может быть обнаружено такое событие на причинно-следственной оси, которое предшествует предыдущему. У каждого конкретного явления есть более общий причинный предшественник, и если подниматься по лестнице абстрагирования, то в конце концов поэт будет вынужден достичь уровня абстракции, на котором некое исходное явление уже не называемо словом, на него можно только указать, но не дефинировать" 38.

В этом свойстве причинно-следственных отношений в поэтических произведениях Пастернака И.П. Смирнов видит доказательство близости Пастернака к символизму:

"Нагнетение мотивировок приводит к тому, что вещная реальность делается знаковой в очень высокой степени, но при этом некий первоначальный объект, к которому отсылает знак, принципиально недоступен художнику. В этом смысле творчество Пастернака, видимо, несет на себе печать символистского влияния" 39.

Хотя в задачи данной статьи не входит анализ поэтических текстов Пастернака, а только интерпретация некоторых статей и фрагментов художественной прозы, в основе которых лежит явная концепция философии творчества и теории познания, все же по поводу близости Пастернаковской поэтической системы к системе символизма хочется сделать несколько общих замечаний.

Неоспоримым является тот факт, что и символистские тексты и поэтические тексты Пастернака характеризуются высокой степенью знаковости вещной реальности, но поле мотивировок, которое придает вещам знаковый характер, принципиально отличается друг от друга в этих двух поэтических системах.

Поле мотивировок в поэтике символизма лежит в сфере трансценденции, с сфере вечных, абсолютных сущностей и ценностей, которые в силу этого носят не динамический характер становления, а неизменимы в своей изначальной заданности. Поэтому те абсолютные ценности, к которым отсылает знак в символистском тексте, заранее заданы во внетекстовой сфере, они не конституируются в пределах самого текста и не обусловлены в своем возникновении чисто словесными операциями.

В художественной космологии Пастернака нет сферы неподвижной трансценденции, как сферы заранее заданных абстрактных сущностей, которая была бы отделена посредством ценностной вертикальной оси от мира эмпирического, преходящего. Как правило, Пастернак отказывается именно от той познавательной позиции, которая подходит к миру вещной реальности со стороны заранее заданных, высших ценностных категорий.

В художественных текстах Пастернака знак отсылает к некоему первоначальному объекту, носящему более абстрактный характер, чем исходные объекты в своей эмпирической данности. Но процесс абстрагивания реализуется не по ценностной вертикали и не отсылает к внетекстовым представлениям, а конституируется в пределах самого текста, в его словесной определенности.

Процесс абстрагирования, т.е. процесс "очищения" реально-го предмета в его единичной данности и самозамкнутости происходит не ради его развеществления и уподобления трансцендентальным сущностям, а ради выявления его внутреннего смысла, имманентной, а не трансцендентной сути этого предмета при сохранении его вещественной, осязательной полноты. Поскольку эта внутренняя суть гарантируется не сферой трансценденции, она не носит неизменного характера подобно абстрактным сущностям поэтики символизма, а проявляется и конституируется в пределах словесного текста в процессе своего становления, т.е. в процессе "самораскрытия" мира, которое осуществляется через ряд динамических метаморфоз познаваемого мира и познающего субъекта.

Оставаясь в кругу излагаемых проблем, еще раз вернемся к письму Пастернака к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 года.

Первые формулировки основ философии творчества раннего Пастернака в интерпретируемом письме и в последующих за ним письмах к О. Фрейденберг обнаруживают явную перекличку с рассуждениями о творчестве в первых художественных прозаических опытах. На эти переклички указывает в своей книге А. Юнгрен, предполагая, что "близость тем и образов переписки и отрывка, дают основания думать, что в основе его лежат впечатления весны и лета 1910 года", и одновременно излагая тот круг общих проблем, которые сближают содержание писем к О. Фрейденберг, написанных летом 1910 г., и рассуждения о творчестве в 4, 5, 6 фрагментах о Реликвимии:

"Преломление привычных предметов и понятий творческим сознанием, освобождение действительности от уз причинности, которую Пастернак иначе называет "фатальностью"; перенесение переживания собственной отчужденности в момент вдохновения с себя на окружение и завершающее это отчуждение новое утверждение единства с жизненной стихией -- круг переживаний, которые Пастернак стремится осознать и сформу-

лизовать как в переписке, так и в приведенных фрагментах ранней прозы"<sup>40</sup>.

Бросаются в глаза две параллели из фрагментов о Реликвии с проблематикой интерпретируемого письма к О. Фрейденбург. Это рассуждение из 4 фрагмента о "сумерках" и рассуждения из 5 фрагмента о "сравнениях".

Рассуждения в письме к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г. о чистом творчестве /"чистое, очищенное от других элементов творчество"/, переводящим явления, закреплённые причинными связями, из состояния обречённости "в другое владение", в систему других зависимостей, в причинные связи, обусловленные "ритмом", в итоге чего явления переходят в отрешённое от го-лой предметности в более свободное бытие, -- проявляют прямую аналогию с рассуждениями о "сумерках", когда жизнь, мир, уставши от подчинённости самому себе, хочет другого подчинения, другого "владельца", и хочет выйти из своих застывших, устойчивых рамок, из своих "финальных" форм<sup>41</sup>:

"... так же, как есть одиночное вдохновение, есть вдохновение воспринять объективного: тогда все эти гуляющие на Стрелке или вечер на Измайловском проспекте делаются покинутыми, брошенными, грустными, поэтому и легендарными качествами без предметов... И эта беспредметная фантастика фатальна и преходяща, а ее причинность -- ритм. И она наступает, и ее отменяет время и вновь и вновь наступает. /.../ И вот я говорил тебе о какой-то деятельности, сменяющей наблюдение, о переживании жизни, ставшей качеством предметов, покинувших предметность жизни"<sup>42</sup>.

"... к нам, художникам, если мы совсем, совсем чисты, приходит забывшаяся жизнь, мир, который стал сам не свой; что это значит, -- сам не свой, -- это значит, что он уже не подчинен себе, а хочет подчинения, это значит, было подчинение красок формам, видимых образов безмолвия, подчинения характеров их отношениям,... были разные контуры, очерки, очертания у жизни, и это линии, законы,

быт, скреждения чувств между людьми; и наступают в жизни тоже такие сумерки, тогда все это линейное, т.е. высшее, подчиняющее и святое само хочет линий над собой; ... Это значит, что жизнь была в рамах, и рамы были неизменными, неподвластными; но и они заразились жизнью, стали ею..."; "... - и вот лирик, не понимая этого так рассудочно, со-чувствует сумеркам, и что же такое творчество, как не сострадание сумеркам;...43.

В 5 фрагменте о Реликвимини рассуждения о природе сравнения проявляют аналогию с уже цитированными местами о сравнении в письме Пастернака к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г.

Если в письме к О. Фрейденберг акцент ставится на том, что сравнения не закрепляют предметы, соединяя их на основе сходных качеств, а наоборот, освобождают предметы, превращая их в свободные беспредметные качества, то в 5 фрагменте о Реликвимини акцент переходит на проблему номинации. Сравнение не фиксирует сходство предмета с чем-то, с тем, чтобы уточнить его название, а наоборот, освобождает явление от называющего его слова как условного знака, не покрывающего суть явления, ... фиксирует то, что предмет перестал быть тождественным с самим собой и своим условным постоянным названием и перешел в свободное, отрешенное от себя и от своего имени бытие:

"Я уже говорил тебе, что, как мне кажется, сравнения имеют целью освободить предметы от принадлежности интересам жизни или науки и делают их свободными качествами..."44.

"И если, как это часто говорили сограждане Реликвимини, именно в их городе селился Бог, то конечно и он переставал быть собою в такие дни, вместе со всем остальным /.../. Это действовало так странно. К проникновению веры или богоназвания не вело это вовсе, но приводило к жадке перечисления всех этих отдельных предметов, которые все время изменяли



себе, т.е. лились мелодией и носили незаслуженно постоянные имена. Называя, хотелось освободить их от слов. В сравнениях хотелось излить свою опьяненность ими. В сравнениях. Не потому что они становились на что-нибудь похожи, а потому, что переставали походить на себя"45.

На фоне этих рассуждений, излагаемых в письмах к О. Фрейденберг, написанных летом 1910 года, и в ранних прозаических опытах с Реликвимии, оказывается более подготовленным круг философских и эстетических проблем, изложенных в тезисах доклада "Символизм и бессмертие", прочитанного 10 февраля 1913 года в студии скульптора К.Ф. Крахта, в обществе Мусажетского кружка, где обсуждались проблемы символизма в искусстве<sup>46</sup>.

Как известно, до публикации Л. Флейшманом оригинального текста доклада, читатели и исследователи могли ознакомиться только с свободным изложением его содержания в "Автобиографическом очерке" 1956 года. Л. Флейшману принадлежит не только публикация, но и первая основательная интерпретация тезисов, которые, на его взгляд, дают возможность восстановить "неназванный замаскированный философский статус раннего Пастернака", и позволяют судить о философской ориентации поэта:

"Учение о "безличности" субъективности, о субъективности без субъекта -- пронизывающее пастернаковское поэтическое мышление -- связано с философской системой Э. Гуссерля и целиком находится в плоскости философской проблематики последнего"47.

При всей справедливости этого суждения об основном направлении философской ориентации эстетического мышления Пастернака, оно все же кажется слишком категорическим, и пренебрегающим другими влияниями, возможность которых радикально отвергает Л. Флейшман:

"сопоставление идей Марбургского неокантианства с философскими заявлениями Пастернака дает мало красноречивого материала"<sup>48</sup>.

Не оспаривая основные итоги статьи Л. Флейшмана, доказывающие, что основное направление философских основ эстетического мышления Пастернака обнаруживает существенные совпадения с направлением Гуссерлианского антипсихологизма в философской науке, все же можно предположить, что этот круг философских влияния и психологических совпадений шире и многостороннее.

Тезисы доклада "Символизм и бессмертие" могут рассматриваться как прямое продолжение той философской проблематики, которая была изложена в письме к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г.

В тезисах происходит переосмысление категории субъективности, -- как на это указывает в своей статье Л. Флейшман -- но субъективность переосмысливается с помощью категории качества, а своеобразное, пастернаковское понимание категории качества излагалось в интерпретируемом письме к О. Фрейденберг, и без учета контекста этого письма, некоторые формулировки тезисов могут показаться логическими парадоксами.

Категория качества была определена в письме к О. Фрейденберг как свободное, беспредметное качество, отрешенное от своего предметного носителя, которое перестает играть служебную функцию по отношению к предмету, перестает быть признаком предмета.

В тезисах производится та же самая логическая операция, только не по отношению к предметам, а по отношению к субъекту:

"Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы пытаемся видеть несколько

не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. /Субъективность категориальный признак качества; в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно/49.

Качество, понимаемое Пастернаком как свободное качество, не поддается логической, научной интерпретации /см. "логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно"/, ибо ситуация, диктуемая рациональной логикой "оборачивается", ее компоненты обмениваются местами; не качество является категориальным признаком субъективности /или объективности/ как следовало бы ожидать, а отрешенное от субъекта /понимаемого как личный индивидуальный субъект/ и от объекта /понимаемого как конкретный эмпирический предмет/ качество начинает вести себя как свободный /родовой/ субъект, или свободный /идеальный/ объект. Соответствующее этой перевернутой логической ситуации состояние мира /не поддающееся логической, а только художественной интерпретации/ была охарактеризована тем, что все предметы и действия превращаются в прилагательные, весь мир переходит в состояние свободного качества.

Субъективность, переосмысленная в этом направлении, т.е. понимаемая как категориальный признак качества, уже не пребывает в сфере эмпирического, преходящего мира, и не ограничивается кругом индивидуального опыта, а пребывает в сфере бессмертия, т.е. в сфере общечеловеческого родового опыта. /Бессмертие, как уже было отмечено, понимается Пастернаком не как сфера неподвижной вечности, а как темпоральная сфера вечного становления/.

Описание акта творческого сознания, производящего эту операцию освобождения качества, соответствует не рациональной логике, а интуитивной, "воображаемой" логике и соответствует процессу, производимому при помощи акта сравнения в письме к О. Фрейденоберг. Только та операция, которая там про-

изводится по отношению к предметам, здесь производится по отношению к субъекту:

"Качества объята сознанием, последнее освобождает качество от связи с личной жизнью, возвращает их исконной их субъективности, и само проникается этим направлением. Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический"<sup>50</sup>

Акт сравнения, лежащий в основе лирического творчества, освобождает качество от связи с конкретными предметами, делает их свободными качествами, и возвращает их к их исконному носителю, некоему идеальному, постулируемому предмету.

В тезисах описывается другая сторона этого же процесса, творческое сознание освобождает качество от связи с личной жизнью /и этим самым преодолевается отождествление жизни как родовой категории с жизнью как индивидуально-субъективной категорией, т.е. с жизнью поэта, и таким образом преодолевается "романтическая" познавательная и творческая позиция/, возвращая их к их исконной субъективности, не лично-индивидуальной, а родовой.

Таким образом производится та же самая операция с обоими компонентами познавательного процесса, и с объектом познания и с познающим субъектом, и в познавательном процессе вступают друг с другом во взаимовлияние "свободная субъективность" /отрешенная от приклепленности к жизни лично-индивидуального субъекта/ и "свободная объективность" /отрешенная от приклепленности к конкретным, единичным эмпирическим явлениям/.

Л. Флейшман в своей статье отмечает, что эти две операции, производимые и с объектом и с субъектом познания, взаимно обусловлены и в конечном счете тождественны, и опираются на Гуссерлианское понимание "интенциональности" сознания, его открытости, направленности вовне:

"Под интенциональностью -- в отличие от Ф. Brentano -- понимается не только характеристика сознания, но и характеристика предмета, бытия. "Чистая" предметность и "чистое" сознание -- это одно и то же, одна и та же реальность, только получаемая путем очищения двух разных сфер: очищение объекта -- в результате феноменологического "эпохе" -- приводит к "чистой объективности", а очищение субъекта -- в ходе феноменологической редукции -- приводит к "чистой субъективности". Чистая объективность /предметность/ и чистая субъективность /интенциональность/ совпадают.

Именно это соотношение "объективного" и "субъективного", именно это представление о "свободной", "безличной", "объективной" субъективности легло в основу пастернаковского доклада "Символизм и бессмертие" -- и, в дальнейшем, всей поэтической системы Пастернака<sup>51</sup>.

В итоге этой двойной операции и субъект и объект освобождается от прикрепленности к единичному, эмпирическому, переходящему бытию и переходит в сферу бессмертия, т.е. в сферу общечеловеческого бытия.

Художественное творчество, т.е. "эстетический фазис" познания таким образом преодолевает тленность единичной человеческой жизни, переводит лично-индивидуальный опыт в сферу общечеловеческого, родового опыта, т.е. в сферу бессмертия. Субъективность перестает быть лично-индивидуальной категорией, она становится родовой категорией<sup>52</sup>:

"Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности -- есть бессмертие. Итак бессмертие есть поэт; и поэт никогда не существо -- но условие для качества"<sup>53</sup>.

Здесь должно быть отмечено, что эта формулировка еще во многих моментах обнаруживает параллельные черты с философией творчества русского символизма. В символистской системе, со-

гласно теоретической формулировке А. Белого<sup>54</sup>, живая жизнь в своей эмпирической данности, и таким образом и лично-индивидуальная жизнь поэта, сама по себе является только условной ценностью, лишь материалом для создания абсолютных, культурных ценностей, которые лежат в сфере вечности. Переведение жизни из сферы условной ценности в сферу абсолютных, культурных ценностей реализуется творчеством, понимаемым как жизнетворчество, но оно реализуется за счет умерщвления живой жизни, за счет лишения ее своей "жизненности", чувственной полноты.

В системе воззрений Пастернака категория "символизм" понимается не как обозначение определенного направления, а как символичность истинного искусства вообще. В его концепции творчества живое существо поэта -- подобно общесимволистской концепции -- является только условием для создания качества, живая душа поэта должна быть отчуждена ради создания свободной субъективности, понимаемой как "категориальный признак качества". Но весь этот процесс реализуется иным путем и в иных целях, чем в символистской эстетике. Отчуждение живой души поэта ради создания свободной субъективности, т.е. "очищение" субъективности является только основным условием и исходной фазой для творчества, конечной целью творчества же является именно воссоздание чувственной полноты живой жизни как органического единства, но это есть такое органическое единство, которое реализуется уже не в сфере эмпирической данности, а в сфере постулируемой общечеловеческой жизни, т.е. в сфере бессмертия. Именно этим обуславливается тот факт, что в философии творчества Пастернака сфера бессмертия не является сферой абстрактных, неизменных сущностей, а сферой динамического становления живой, общечеловеческой и природной жизни. В поэтическом сознании Пастернака природа и культура, быт и культура не разведены на разных полюсах вертикальной

ценностной шкалы, как это было в символистском сознании, а равноранговыми компонентами входят в ту живую целостность, которая именуется жизнью.

Если всю теоретическую проблематику, изложенную в тезисах доклада "Символизм и бессмертие", свести к исходной проблематике, изложенной в начале настоящей работы, то в них формулируется следующая гносеологическая и эстетическая дилемма: "когда сопровождает чувство бессмертия пережитое", т.е. как можно наши первоначальные ощущения, наш личный познавательный опыт, прикрепленный к единичной ситуации "здесь и теперь" и поэтому ограниченный сферой определенного пространственного и темпорального отрезка, увековечить, т.е. перевести в сферу бессмертия и сделать достоянием общечеловеческого опыта, т.е. посредством "эстетического фазиса" познания, художественного творчества, преодолеть тварность жизни и смерть?

Следующий, ключевой для эстетического самоопределения Пастернака документ, -- статья "Вассерманова реакция" уже связана с его "футуристической биографией". Статья "Вассерманова реакция" была напечатана в альманахе "Руконог", вышедшем под эгидой издательства "Центрифуга"<sup>55</sup>. История формирования группы "Центрифуга", основные члены которой /С. Бобров, А. Асеев, В. Пастернак/ выделились из группы "Лирика", прослежена в статье Л. Флейшмана "История "Центрифуги"<sup>56</sup>, и здесь же дана характеристика основной для этой группы издательской деятельности.

"Грамота", напечатанная в альманахе "Руконог", подписана четырьмя именами: Николай Асеев, Сергей Бобров, Илья Зданевич, Борис Пастернак, -- трое из которых являются бывшими членами группы "Лирика". "Грамота" остро, полемически направлена против сотрудников "Первого Журнала Русских Футуристов"<sup>57</sup>, и с некоторыми оговорками /в адрес Маяковского и Хлебникова/ оспа-

ривает за ними право на принадлежность к истинному футуризму, обзывая их "Самозванцами"<sup>58</sup>.

"Первый Журнал Русских Футуристов" объединял широкий круг художников, принадлежащих к разным группировкам /Гилея, Эгофутуризм, Мезонин поэзии/ и таким образом свидетельствовал о перераспределении сил внутри футуристического лагеря. /Среди художников, участвующих в "Первом Журнале Русских Футуристов" числились: Владимир, Николай и Давид Бурлюки, Рюрик Ивнев, Василий Каменский, А. Крученых, Н. Кульбин, Б. Лавренев, В. Лифшиц, К. Малевич, М. Матюшин, Владимир Маяковский, Игорь Северянин, С. Третьяков, В. Хлебников, Вадим Шершеневич, Г. Якулов, А. Экстер и другие; в редакционный комитет журнала вошли: К. Большаков /библиография, критика/, Д. Бурлюк /живопись, литература/, В. Каменский /проза/, В. Маяковский /поэзия/, В. Шершеневич /библиография, критика/.

Обстоятельства журнальной полемики между представителями "Центрифуги" и "Первого Журнала Русских Футуристов" получили ретроспективное освещение в "Охранной грамоте" и в автобиографическом очерке "Люди и положения", их подробное филологическое истолкование дано в статье Л. Флейшмана "История Центрифуги", и здесь же освещена история тех обоюдных полемических выпадов со стороны "Центрифугистов" и футуристов Первого Журнала Русских Футуристов, которые служат фоном для понимания полемической направленности статьи Пастернака "Вассерманова реакция".

Предметом открытой полемической направленности в статье "Вассерманова реакция" является поэтическая техника Вадима Шершеневича /поэтическое творчество которого очень широко представлено на страницах Первого Журнала Русских Футуристов/, но под покровом этой открытой полемики дискутируются вопросы более широкого теоретического горизонта, об "истинном" и "лож-



ном" футуризме, и об "истинном" и "ложном" лирическом творчестве, в которых не трудно угадать продолжение той теоретической концепции, основные предпосылки которой были изложены в письмах к О. Фрейденберг и в тезисах "Символизм и бессмертие".

В другой работе Л. Флейшмана "Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака"<sup>59</sup> многосторонне освещаются те "завуалированные и прямые полемические выпады"<sup>60</sup> в статье "Вассерманова реакция", которые связаны с литературной полемикой между Пастернаком и Щершеневичем и в более широком плане между разными флангами внутри футуризма, между "Центрифугистами", выделившимися из группы "Лирика", и между сотрудниками "Первого Журнала Русских Футуристов".

Постановка проблемы в данной работе освобождает нас от обязательства учитывать весь этот богатейший фактический материал, раскрытый и изложенный в цитируемых статьях Л. Флейшмана. В этих статьях освещается историко-литературный фон полемической направленности отдельных высказываний Пастернака. Для настоящей работы более важной оказывается внутренняя логика развития и постепенного расширения теоретической системы Пастернака. Для прослеживания этой логики, как нам кажется, более плодотворным оказывается сопоставление отдельных текстов самого Пастернака как расширяющих друг друга звеньев этой единой и когерентной теоретической системы.

В исследовательской литературе чаще всего приводится центральный пассаж статьи "Вассерманова реакция", в котором на основе критического пересмотра образной техники поэзии Щершеневича проводится противопоставление двух типов метафоры, метафоры, построенной на факте сходства, и метафоры, построенной на факте смежности, т.е. по метонимическому принципу. Однако логический ход мыслей, приводящий к этому противопоставлению, чаще всего пропускается, и этим самым обрывается цепь той внутренней логической последовательности, которая

проходит между отдельными теоретическими статьями Пастернака и объединяет их в одну целостную концепцию. В пределах выбранной нами точки зрения такая внутренняя последовательность усматривается между текстом письма к О. Фрейденоберг от 23 июля 1910 г., тезисов "Символизм и бессмертие" и статьи "Вассерманова реакция"<sup>61</sup>.

Прежде всего бросается в глаза особый терминологический инвентарь, с помощью которого Пастернак формулирует свои мысли о лирическом творчестве. Л. Флейшман называет эту терминологию "промышленно-экономической", которая потом переходит в "юридическую", и считает, что:

"... "мануфактурная" терминология Вассермановой реакции спровоцирована густотой соответствующей метафоры стихов Шершеневича и Большакова, напечатанных в ПЖРФ" /.../ "Сдвиг из "промышленно-экономической" терминологии в "юридическую" /з м а н с и п а ц и я стихового производства, у л о ж е н и е читателя о стихе, новое у с т а н о в л е н и е потребительской психологии, предпринимательский к о д е к с/, подготовляющий разговор о Шершеневиче как жертве юридической доступности стихотворства, выводит одну из центральных у Пастернака дихотомий -- "факта" /и его юридической регистрации/ и "мнимости". На этой дихотомии строится Охранная грамота -- вплоть до сопоставления "отделов записей актов гражданского состояния" и предсмертной записки Маяковского. В В а с с е р м а н о в о й р е а к ц и и оппозиция факта и мнимости лежит в основе перехода от разговора о п р и е м е /метафора по сходству-смежности/ к разговору о т е м е"<sup>62</sup>.

Нам кажется, что эта мотивация своеобразной окрашенности терминологии статьи не является первостепенной, терминологическая окрашенность статьи свою первостепенную мотивацию имеет во внутренней логике излагаемой проблематики, а не во внешних фактах.

Статья ставит вопрос о тех деформациях, которые вызывали в области художественного творчества условия современной

технической цивилизации. Характеристика современной ситуации дается по принципу сопоставления с "седой стариной", с "кустарно-цеховым временем", когда "ремесло было сродни художеству", когда в области творчества еще не существовало явления самозванства, творчество было делом "личного избранничества", не мастер выбирал себе профессию, а он был избран для ремесла на основе своих внутренних способностей, личной одаренности. В деле личного избранничества решающее слово принадлежало таланту, т.е. закону внутреннему, а не внешним условиям, и к закону внутренней одаренности приравнивались запросы потребителя.

Изменение этой ситуации согласно логике статьи "Вассерманова реакция" было вызвано появлением нового читательского запроса, "знак был подан с рынка". Демократизация спроса стирала разницу между "художественным производством" и массовым производством, потребителя не интересует больше, является ли продукт творчества искусной работой ремесленника, или товаром массового производства. Сомнения в личном избранничестве нашли себе неожиданное оправдание со стороны потребителя:

"Негласный манифест потребляющей толпы о низложении гения и уничтожении" последних герольдических отличий явился признанием духовного пролетариата в его правах на художественный труд" 63.

Новый тип "художественного производства" диктуется запросами клиента, который так же безразлично отвергает, как без разбору принимает все рыночные новинки по единственному ложному критерию: "Дата и снова дата, вот что притягивает его или отталкивает".

В изменившихся условиях художественное творчество рождается не по закону внутренней необходимости, а по внешнему запросу, заказу потребителя, и в итоге стирается грань между

Истинным и ложным искусством, между талантом и бездарностью; /"бездарность стала единственно урочным родом дарования"/, между настоящим гением и самозванцем:

"Но нет читателя, который умел бы отличать поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте. Есть передовой и есть отста-  
лый читатель, вот и все"64.

Уже в ходе логического развертывания вступительной части статьи "Вассерманова реакция" возникают два ряда парных кате-  
горий, противоположных по-своему ценностному статусу: внут-  
ренняя потребность /внешнее потребление; внутренняя одарен-  
ность / бездарность; закон внутренней необходимости / внешний  
запрос потребителя; неотложность внутреннего дара / ложная  
рыночная новинка; истинное искусство / лжеискусство; настоя-  
щий гений / самозванец.

Истинное искусство рождается из закона внутренней потреб-  
ности и опирается на нравственную категорию, на категорию со-  
вести:

"И как когда-то на смену цеховых устоев и цеховой  
совести кустаря явилась убогая по своей невежест-  
венности программа невзыскательной клиентелы, лег-  
ши в основу предпринимательского кодекса, так точ-  
но и сейчас встречаем мы первый по своей яркости  
пример того, как симпатическими чернилами по нейтр-  
альной поверхности безразличного для нея посред-  
ника вычерчивает потребительская психология новое  
свое установление. Уложение читателя о стихе"65.

Согласно внутренней логике статьи "Вассерманова реакция"  
в современной культурной ситуации, условия которой продикто-  
ваны рыночными запросами технической цивилизации, читатель  
/потребитель/ и поэт /производитель/ как бы обменивались мес-  
тами, потребитель создал для себя формулу ложного искусства  
и ложного гения, через которую, как через нейтральную среду

он может дать проявиться собственным запросам. Для средней потребительной психологии доступны только привычные, поверхностные, т.е. вторичные и ложные признаки искусства, поэтому выбор поэтической профессии предоставляется личному произволу каждого, и открывает широкую возможность явлению самозванства в области художественного творчества.

В свете этого лирического хода статьи "Вассерманова реакция" становится более понятным, почему в "Грамоте", подписанной четырьмя поэтами в альманахе "Руконог" /Н. Асеев, С. Вобров, Илья Зданевич, Б. Пастернак/, футуристы противоположного лагеря называются самозванцами:

"Мы, меньше всего желавшие междоусобий в Русской поэзии, отвечавшие молчанием на неоднократные заигрывания пассеистов, не желая больше поощрять наглость зарвавшейся банды, присвоившей себе имя Русских футуристов, заявляем им в лицо, дабы вывести общество из заблуждения, коим они пользуются для личных своих расчетов, следующее:

- 1/ Вы предатели и ренегаты, ибо осмеливались глумиться над делом первого Русского футуриста покойного И.В. Игнатьева /стр. 130 "Первого Журнала Русских Футуристов"/.
- 2/ Вы самозванцы ибо А/ Вас и именно Вас назвал пассеистами главнокомандующий армиями футуристов Ф.Т. Маринетти в бытность свою в Москве... В/ Старший русский футурист И. Северянин публично /в газетах указал Ваше место в пределах родины, ибо Вы со своей деятельностью давно подошли под нормы некоего кодекса, действующего в Империи.
- 3/ Организовать трест российских Бездарей<sup>+</sup>, Вы с злобой и безстыдством забываете о порядочности и распространяете клеветнические сплетни о поэтах инакомыслящих с Вами /стр. 141 "Первого Журнала Русских Футуристов"/.

<sup>+</sup> Мы не имеем в виду Хлебникова и Маяковского, поэтов, очевидно, по молодости лет, не отвечающих за своих товарищей"60.

"Самозванство", как модель поведения ложного гения является одним из устойчивых мотивов эстетической концепции Пастернака и сопровождается мотивами "душевной смуты" и в более широком контексте "исторической смуты". Наглядным примером этого может служить эстетико-философская проблематика и мотивная структура рассказа "Письма из Тулы", где ложная "романтическая" интерпретация гения /от которой постепенно отказывается автор писем/, сопровождается мотивом "душевной смуты", а киноактеры, с которыми сталкивается автор писем, и в ложных жестах и словах которых он узнает себя, снимают эпизод с Петром Болотниковым, "у них XVII век рассован по чемоданам". Эпизод с Петром Болотниковым прямо отсылает к историко-культурному корреляту "душевной смуты", к "смуте" исторической.

В имени "Петр Болотников" Пастернак скрещивает имя двух реальных исторических лиц XVII века, с которыми связано явление самозванства и начало периода "смуты"; имя Ивана Болотникова, и имя Петра Илейко, "Царевича Петра", "Лжепетра", которые имея единые цели, собирались соединиться в Туле, чтобы пойти на Москву:

"Легенда о "царевиче Петре" и истории движения Лжепетра привели Россию в следующий период развития событий, которые в дореволюционной историографии объединялись под общим названием "смуты" 67.

В статье "Вассерманова реакция" в контексте общего противопоставления истинного искусства / ложного искусства / лжеискусства/ осмыслиется и противопоставление истинного и ложного футуризма. В статье повторяется та же самая оговорка, которая была сделана в адрес Маяковского и Хлебникова в "Грамоте":

"Истинный футуризм существует. Мы назовем Хлебникова, с некоторыми оговорками Маяковского, только отчасти - Большакова, и поэтов из группы "Петербургского Глашатая" 68.

Л. Флейшман считает, что "Весь пассаж об "истинном" футуризме в Вассермановой реакции -- непосредственный отклик на статью Шершеневича "Футуропитающаяся" /ПЖРФ, перепечатана в книге Шершеневича "Зеленая улица"/, /.../ заявление "Вассермановой реакции": "Истинный футуризм существует" отклоняет тезис Шершеневича об "истинном футуризме" как выдумке критиков"69.

Если же рассматривать пассаж об "истинном футуризме" не в контексте внешней полемики, а внутренней логики статьи, то противопоставление истинное искусство / лженскусство и этим самым истинный футуризм / лжефутуризм получает еще одну дополнительную характеристику. Продукт истинного искусства /и футуризма/ составляют предмет изучения для эстетики, а продукты лженскусства /лжефутуризма/ по свидетельству текста статьи "не представляют для эстетики ни малейшего интереса", они подлежат ведению "социально-экономической науки". Нам кажется, что именно этот оборот в логическом ходе статьи -- а не внешняя полемика -- оправдывают использование Пастернаком "промышленно-экономической" и "юридической" терминологии. Ведь эта терминология используется в статье для характеристики того лженскусства /в том числе и поэзии Шершеневича, как образцового примера такого искусства в концепции Пастернака/, которое не принадлежит ведению эстетики, и поэтому не подлежит описанию в терминологии эстетики, а является продуктом историко-культурной "смуты", нарушения внутренних законов искусства и вторжения в искусство законов рынка, т.е. законов экономических, поэтому и подлежит изучению экономических и юридических наук:

"Такой поучительный для экономиста пример являет нам В. Шершеневич, жертва юридической доступности стихотворчества, как эмансипированного ремесла"70.

Поэзия Шершеневича в оценке Пастернака является продуктом "непроизводительного, посреднического сознания", которое

потеряло свою "производительность", поскольку приравнялось к сознанию потребителя. Такая поэзия изобилует поверхностными, вторичными признаками поэзии, но в ней отсутствует "тематизм; другими словами *quantité imaginaire*".

В этой формуле нетрудно узнать интерпретацию лирической темы -- предложенную Пастернаком в письмах к О. Фрейденберг и в тезисах "Символизм и бессмертие" -- как "воображаемая величины", принадлежащей не сфере референтного мира /"под темою разумеется никак не руководящая идея или литературный сюжет"/, а к сфере воображаемого мира, т.е. постулируемых предметов.

Такая интерпретация "лирической темы" закономерно сопровождается соответствующей интерпретацией лирического поэта:

"Лирический деятель, называйте его как хотите -- начало интегрирующее, прежде всего, Элементы, которые подвергаются такой интеграции, или, лучше, от нея только получают свою жизнь, глубоко в сравнении с нею неосущественны"71.

Для такой концепции творчества элементы реального мира, которые становятся материалом для творчества, сами по себе совершенно безразличны, они не должны располагать никаким предварительным ценностным рангом в самом эмпирическом мире. Любой, нейтральный предмет может стать материалом для творчества, ибо он приобретает свой ценностный ранг исключительно только будучи возлеченным в силовое поле интегрирующего лирического сознания и этим самым преобразованным в "*quantité imaginaire*", т.е. в воображаемую величину.

Этот пассаж в статье "Вассерманова реакция" о лирическом деятеле как интегрирующем начале явно отсылает нас к более поздней формулировке сущности искусства, как всасывающей губки в статье "Несколько положений":



"Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно -- губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия"<sup>72</sup>.

В статье "Вассерманова реакция" на основе сопоставительной характеристики стихов Большакова и стихов Шершеневича даются критерии истинного и ложного творчества. В истинной лирике интегрирующее начало лирического сознания порождает бесконечную динамическую цепь, нанизываясь на которую, предметы превращаются в качество /"интеграл бесконечной функции"/, а в ложной лирике, в отсутствии интегрирующего лирического сознания, создающего тему как "quantité imaginaire", все элементы, вовлекаемые в творчество, остаются константами, тождественными себе. Иллюзия ложной динамичности /ложного футуризма/ создается исключительно только посредством вторичных, внешних родовых признаков лирики, посредством квази-динамичной фигуральной образности.

Хотя в статье Пастернака не содержится никакой открытой полемики с той концепцией поэтичности, которая идет от Потебни, т.е. от психологического направления в области философии языка и эстетики, и отождествляет поэтичность с образностью /"образность слова равна его поэтичности"/, вся внутренняя логика статьи в целом оспаривает концепцию, согласно которой наличие фигуральной образности является критерием поэтичности. Для Пастернака единственным существенным критерием истинной лирической поэзии является наличие лирической темы, как "quantité imaginaire", порождаемой интегрирующим /"лирическим нагнетенным"/ сознанием:

"Фигуральная образность, вот что связывалось всегда в представлении обывателя с понятием поэзии. И так как историческое место разбираемых строф /т.е. строф в стихотворении В. Шершеневича -- А.Х./ -- в истории спроса, то снова нас не должна удивлять та половинчатая новизна, с какою, сверх всякой надобности, заполняются футуризмом фигурационные гнезда стихотворений, нисколько не задевая другой, единственно существенной, но публике неизвестной тематической стороны" 73.

Лжеискусство, выполняя заказ внешнего потребителя, носит на себе все вторичные, внешние, фигуральные признаки искусства, его можно размножить как рыночный товар /"ключи от шершеневческих затворов -- в руках любителей из толпы"/, ибо оно совершенно лишено печати субъективности лирики, порождаемой исключительно только законом внутренней необходимости:

"Однако и строй метафоры шершеневичевой таков, что не кажется она вызванной внутренней потребностью в ней поэта, но внушенной условиями внешнего потребления" 74.

Закон внутренней необходимости /или потребности, согласно пастернаковской терминологии/ с учетом других, интерпретируемых в настоящей работе текстов Пастернака, можно называть законом внутренней, субъективной причинности /который открыто или потаенно в эстетической концепции Пастернака всегда противопоставляется закону внешней, механической детерминации/. Именно этот закон внутренней необходимости, или субъективной причинности является тем интегрирующим началом, с помощью которого любой, нейтральный элемент внешней действительности может приобретать эстетическую функцию, т.е. может превратиться в свободное качество, принадлежащее некоему постулируемому высшему предмету.

Нам кажется, что этот тезис эстетической концепции Пастернака о внутренней потребности, как единственном источнике

истинного творчества, позволяет сопоставить его философию творчества с философией искусства В. Кандинского, развернутой в книге "О духовном в искусстве" /1911/, где сквозной идеей нагнетается мысль о законе внутренней необходимости /т.е. о духовном начале/ как единственном законе, оправдывающем эстетическую значимость формальных элементов живописи.

Исходная теоретическая позиция В. Кандинского, изложенная на первых страницах книги "О духовном в искусстве", во многих своих моментах созвучна с эстетической концепцией, изложенной в статье "Вассерманова реакция".

В. Кандинский основу нового рождающегося абстрактного искусства видит в том общем сдвиге своей эпохи, который может быть охарактеризован как "поворот к духовному", как отход от философии материализма и от принципа практической целесообразности, который сделал "из жизни вселенной злую бесцельную игру"<sup>75</sup>. Согласно концепции В. Кандинского, художественное произведение должно рождаться "из внутренних стремлений всей духовной моральной атмосферы своего времени". Подобно системе Пастернака, В. Кандинский видит базис познавательных задач искусства в морально-духовной сфере.

Выбор любого элемента композиции, как и выбор предметных элементов /которые на взгляд В. Кандинского и в новой живописи продолжают звучать несмотря на то, что на передний план выступает элемент абстрактного/, должен основываться не на законе внешней, практической целесообразности, а "на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе" и должен исходить из "принципа внутренней необходимости"<sup>76</sup>.

Пастернак последовательно проводит в статье "Вассерманова реакция" сопоставительную характеристику двух противоположных рядов; сферы истинного искусства /истинного футуризма/, возникающего из закона внутренней необходимости /субъективной причинности/ и составляющего предмет изучения для

гуманитарной /эстетической/ науки, и сферы лжеискусства /лжефутуризма/, возникающего из закона внешнего потребления /объективной причинности, т.е. механической детерминации/ и составляющего предмет изучения для позитивных /экономических/ наук, включая в эту разветвленную систему противопоставлений еще одну логическую цепь; характеристику истинного и ложного искусства со стороны их свойств в области поэтического приема. Истинному искусству будет соответствовать метафора, построенная по принципу смежности, а лжеискусству -- метафора, построенная по принципу сходства:

"Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда не по смежности -- вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима. Зато такое, и только такое сближение может быть затребовано извне. Неужели Шершеневич не знает, что непроницаемое в своей окраске слово не может замещать окраску от сравниваемого, что окрашивает представление только болезненная необходимость в сближении, та черезполосность, которая царит в лирически нагнетенном сознании"<sup>77</sup>.

Весь ход мыслей, изложенный в этом многократно цитируемом и толкуемом пассаже, самым органическим образом связан с основоположениями теоретической концепции Пастернака, заложенными в письме к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г. и в тезисах "Символизм и бессмертие".

Итак, метафора, построенная на факте сходства сближаемых явлений, вызвана запросами потребительской психологии, она внутренне не мотивирована, ее мотивация лежит в сфере внешней, механической детерминации.

Метафора, построенная на факте смежности сближаемых явлений, т.е. на принципе метонимическом, оправдана законом

внутренней необходимости /"душевного драматизма"/, ее мотивация лежит в сфере субъективной причинности.

Сближение по сходству, продиктованное внешними запросами /потребностью в наличии внешних признаков традиционной поэтической фигуративности/ не меняет качество сближаемых явлений, оставляет их неизменными, оно только фиксирует, регистрирует константное состояние явлений.

Нам кажется, что одна из самых верных /и добавим -- самых первых/ интерпретаций цитируемого пассажа из статьи "Вас-серманова реакция" принадлежит перу Д. Обломиевского, несмотря на вульгарно-социологический оттенок общих итогов его работы. Правда, Д. Обломиевский рассматривает два противоположных типа метафоры -- метафоры по сходству и смежности -- в плане противопоставления футуризм / Пастернак, а не в плане общих вопросов философии творчества, но это ничуть не умаляет верность и точность его наблюдений:

"Динамизм футуристов оставил без изменения характер самих вещей. Динамика продолжала сводиться к перемещениям в пространстве. Эволюция, движение во времени, осталось закрытым для футуристов. За бытием отдельных явлений они не видели их роста, их возникновения и уничтожения. /.../ Сравнения и метафоры, не уничтожали дометафорического состояния вещи. Метафорическое качество, присоединяясь к первоначальному, не противоречило ему, напоминало его, связывалось с ним через ассоциацию, сходства. /.../ Для него /т.е. для Пастернака - А.Х./ сущность метафоры заключается в росте вещей, в их изменении. Сближение же сходных вещей не может изменить их. Оно только раскрывает наличное качество и утверждает его через другое, с ним сходное. Переработка мира сводиться здесь к выявлению наличных, но скрытых качеств /.../ и не может создать скачка в другое, новое свойство"78.

С точки зрения семантической структуры в метафоре, построенной на принципе сходства, факт сходства сближаемых яв-

лений предшествует акту их сближения. Качество, на основе которого производится это сближение, уже предварительно существует в художественном сознании, производящем акт сравнения. Такой тип художественного сознания, как правило, на основе заранее заданного сходства сближает пространственно отдаленные друг от друга явления, и поэтому производит только пространственные, но не качественные сдвиги.

В таком типе метафоры метафорический ряд значений только подтверждает, обобщает и расширяет предметный ряд значений, но этот процесс расширения значения остается в том же обязательном, синонимическом ряду. Предметное качество и метафорическое качество относятся друг к другу по закону тождества, метафорическое качество не меняет бытийственный статус вещи, не выводит ее из состояния самотождественности, только расширяет уже данное качество на более широкую пространственную сферу.

С точки зрения гносеологической, в метафоре, построенной на факте сходства сближаемых явлений, регистрируется только то, что заранее, предварительно существовало в категориях и суждениях познающего сознания. Таким образом, познающее сознание довольствуется фиксацией своего предварительного знания о мире, и этим самым оставляет мир в уже ставшемся состоянии. Такой тип сознания не стремится к выявлению внутреннего, потаенного смысла явлений, лежащего в сфере непрерывного становления, вечных метаморфоз самого мира явлений, питаемых внутренними ресурсами самого мира, ведь такое стремление предполагало бы отказ от заранее заданных ценностных суждений сознания о мире, т.е. требовало бы совершенно иную познавательную позицию.

Художественный акт сближения явлений по сходству, с точки зрения познавательной на самом деле является волюнтаристским актом вмешательства познающего сознания в структуру само-

го мира, ибо миру приписывается исключительно только то, что предварительно существовало в суждениях сознания, и на основе категорий сознания мир объявляется или пассивным предметом познания, или материалом пересоздания во имя тех категорий, которые лежат исключительно только в сфере долженствования. Не трудно усмотреть, что в основе метафоры по сходству лежит познавательная позиция, которая одновременно и является основой той модели творческого поведения, которая в "Охранной грамоте" именуется Пастернаком "романтической манерой".

Познавательная установка Пастернаковской философии творчества, сформулированная позже в "Охранной грамоте", является точным антиподом вышеописанной познавательной позиции:

"Мы перестаем узнавать действительность. Она пред-  
стает в какой-то новой категории. Категория эта  
кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием.  
Помимо этого состояния все на свете названо. Не  
названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать.  
Получается искусство" 79.

С точки зрения поэтики слова, в акте сравнения, построенном на сходстве, сравнивающее слово отождествляется с сравниваемым предметом, предмет не может проявиться в слове, ибо слово заковывает, фиксирует предмет, закрепляя за ним уже познанное в нем константное качество. Такой тип взаимоотношения слова и предмета, осуществляемый в метафоре, построенной на принципе сходства, является антиподом поэтической практики и "антиромантической" эстетической концепции самого Пастернака:

"Пастернаковское понимание слова как объявления, подход к слову как к чувственному и наглядному образованию выросли из истолкования действительности /предмета/ как проявляющейся, открывающей себя. В этом смысле предмет обнаруживает себя в слове, а не слово называет предмет" 80.

В системе пастернаковских противопоставлений, изложенных в статье "Вассерманова реакция", мышление в метафорах по сходству принадлежит не к сфере художественного мышления, /и поэтому не составляет предмет эстетики/, а к сфере научного мышления:

"Образ мыслей Шершеневича -- научно-описательный. Это тот вид мышления, который оставляя нетронутым все синтаксическое богатство языка академического, не говоря уже об уклоняющихся от этого канона попытках, разражается градом категорических положений типа S есть P". /.../ "Природа этих последних т.е. шаблонных предложений Шершеневича - А.Х./ такова, что с места же отбрасывают они нас в область факта, научного явления, протокола. Так именно мыслит мечтательный обыватель, воспитанный на определениях, суждениях, описаниях"<sup>81</sup>.

Если вспомнить определение категории качества в интерпретируемом письме к О. Фрейденоберг и в тезисах "Символизм и бессмертие", то становится ясным, что определение качества у Пастернака проводится не на основе рациональной логики научного мышления, а на основе "воображаемой", интуитивной логики художественного мышления. В системе воображаемой логики качество не является категорией, принадлежащей предмету, вернее приписываемой предмету категорическими суждениями сознания, а является свободным качеством, отрешенным от предмета, и поэтому превратившим и сам предмет в свободное качество.

Если в рациональной /формальной/ логической системе научного мышления качество закрепляет, регистрирует предмет и подчиняет его закону механической детерминации, внешней причинности, то в системе воображаемой, интуитивной логики качество, и само будучи свободным качеством, переводит предмет в сферу свободного бытия, в сферу субъективной причинности.

Как уже было отмечено, именно в сфере субъективной причинности лежит мотивационный ряд возникновения метафор, по-



строенных на принципе смежности.

В метафоре, построенной на принципе смежности, факт сходства сближаемых явлений является производным по отношению к акту их сравнения, т.е. факт сходства является продуктом сближения смежных явлений, сходство обнаруживается в процессе сравнения как его итог.

Поэтому с точки зрения семантической структуры такого типа метонимической метафоры, метафорический ряд значений постепенно вытесняет предметный ряд значений и выявляет в вещи новое отличное от предметного качество, и этим самым переводит предмет в новый статус бытия. Сдвиг происходит не в плане пространственного расширения исходного значения, а в плане темпорального бытия вещи, происходит качественный скачок в процессе становления мира.

С точки зрения гносеологической способность метонимической метафоры вызывать посредством семантических операций качественные изменения во внутритекстовом статусе мира, по сравнению с внетекстовой реальностью, предполагает радикальное переосмысление познавательной позиции творческого субъекта. Этот процесс переосмысления был рассмотрен в статье Л. Флейшмана "К характеристике раннего Пастернака" в свете гуссерлианского феноменологизма.

В данном контексте рассмотрения центрального пассажа статьи "Вассерманова реакция" о метафоре по смежности и по сходству, обращает на себя внимание тот факт, что в статье Д. Обломиевского, интерпретирующего этот пассаж, указывается истинная художественная функция пастернаковской метафоры по смежности, но и одновременно отмечается необычайно узкий круг тех качеств, которые приводят мир в динамическое состояние становления, и устойчивость, неизменность самого субъекта:

"Привнося в мир неподвижных форм начало движения, пастернаковские метафоры по своему содержанию необыкновенно стабильны. Пастернак черпает содержание метафорических качеств из чрезвычайно узкого и ограниченного круга понятий. Человеческое тело с его болезнями, комната с ее вещами -- вот те сферы, к которым он только и обращается". /.../ Изменения, происходящие в действительности, перевод вещей из неизменного состояния в развивающееся упирается, как и в случае ведущих образов и "двойников", все в того же творческого субъекта, лирического героя. Но герой этот, не раскрывавший полностью ни в двойниках, ни в ведущих образах своего характера, получает в метафорах отчетливый и ясный облик. Метафоры представляют его ограниченным и узким, стабильным по содержанию и стоящим вне развития"<sup>82</sup>.

Упрек Д. Обломиевского в ограниченности и стабильности лирического субъекта Пастернака при всей точности многих его замечаний при интерпретации статьи "Вассерманова реакция" свидетельствует о том, что нагнетение вульгарно-социологического подхода препятствовало автору в понимании некоторых существенных свойств философии творчества Пастернака. Д. Обломиевский справедливо отмечает, что и в "Вассермановой реакции" и в "Охранной грамоте" Пастернак возражает против "говора правды", т.е. против познания мира в его ставшемся состоянии, или иначе против принципа механического отображения<sup>83</sup>, но некоторые существенные стороны Пастернаковского "зеркального отражения" мира в статье Д. Обломиевского остаются нераскрытыми.

То явление, которое называется устойчивостью и узостью лирического субъекта и ставится в упрек Пастернаку в статье Д. Обломиевского, на самом деле является одним из принципиальных свойств пастернаковской системы "зеркального отражения".

Л. Флейшман в статье "К характеристике раннего Пастернака" принцип "зеркальности" прямо выводит из гносеологичес-

ких предпосылок, отмечает, что "невозможно отделить отражаемое от отражающегося в "зеркальном" творчестве Пастернака -- различия между ними сняты флуктуирующей интенциональностью, "свободной субъективностью"<sup>84</sup>.

В "Охранной грамоте" идеальный образец искусства видится Пастернаком в творчестве венецианских мастеров, потому что их искусство построено на "тождестве, изображенного, изобразителя и предмета изображения":

"Я узнал далее какой синкретизм сопутствует расцвету мастерства, когда при достигнутом тождестве художника и живописной стихии становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне -- исполнитель, исполненное или предмет исполнения. Именно благодаря этой путанице мыслимы недоразумения, при которых время, позируя художнику, может вообразить, будто подымает его до своего преходящего величия. Надо видеть Веронеза и Тициана, чтобы понять, что такое искусство"<sup>85</sup>.

В пастернаковской системе "зеркального отражения" лирический субъект, как отражающая призма и должен быть "стабильным", он должен сохранять свои стабильные качества при всей способности своей вместить в себя все пространственное и темпоральное целое, весь мир в своем вечном становлении. Этот основной принцип зеркальности сформулирован в семантической структуре стихотворения "Зеркало" из книги "Сестра моя -- жизнь". Это стихотворение может быть интерпретировано как своеобразное "Искусство поэзии", которое содержит в себе в свернутом виде всю систему философии творчества Пастернака и всю целостную модель его поэтического космоса.

Лейтмотивные строки этого стихотворения "Огромный сад тормошится в зале // В трюмо -- и не бьет стекла!", и должны быть поняты в этом ключе: отражающая поверхность должна

обладать способностью вместить в себя всю полноту отражаемого мира и при этом сохранить свои устойчивые качества.

По свидетельству анализа стихотворения "Зеркало" эта закономерность может осуществиться в пастернаковской системе потому, что все отражающие поверхности /зеркала, кристаллы, призмы, стекло, янтарь/, которые в отражающей функции выступают как устойчивые, не меняющие свои качества материалы неорганической природы, сами являются застывшей, живой эссенцией органического мира. Ведь все они образовались путем выделения внутренних живительных соков органической живой материи /дерево - смола - янтарь; человек - слеза - слеза как отражающая призма/.

Они образовались по логике вечных метаморфоз, происходящих в недрах всего природного космоса, и эти отражающие призмы воплощают в себе цепочку этих метаморфоз. Превращаясь в мертвый неорганический материал, обладающий способностью отражения, они все же сохраняют в себе "память" о своем былом бытийственном статусе, о том качественном состоянии, в котором они пребывали на предыдущих этапах метаморфоз, когда еще были выделением живой органической материи, и поэтому и в отражающем состоянии способны в себя вместить качественную и количественную целостность того мира, из которого они сами взяты, и который они воплощают в себе в свернутом виде, как мотылек. Поэтому для такой модели отражения мира самоотражение /самораскрытие/ и отражение предметного мира являются тождественными процессами. Отражающей поверхностью мира выступает такая материя, которая уже предварительно "отражает в себе" все качества отражаемого мира, и естественно, такая модель отражения полностью исключает традиционное представление об отражении как механическом воссоздании.

Иначе говоря, сама внутренняя структура природного космоса, базирующаяся на законе вечных метаморфоз живой материи,

может быть прочтена как образец художественной модели зеркального отражения и лежащего в ее основе гносеологического процесса. Именно этим объясняется, что многие стихотворения из книги "Сестра моя -- жизнь" /среди них и такие стихотворения, как "Зеркало" или "Плачущий сад"/, повествуя о процессах, протекающих в бытовой и природной действительности, на самом деле строят развернутую систему философии творчества.

Позднее, тезис о действительности, как образце, а не предмете творчества, будет сформулирован в статье "Несколько положений":

"Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой действительный мир -- это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. Вот он длится, ежемгновенно успешный. Он все еще -- действителен, глубок, неотрывно увлекателен. В нем не разочаровываешься на другое утро. Он служит поэту примером в большей еще степени, нежели -- натурой и моделью" 86.

Поскольку лирический субъект Пастернака не выделяет себя из мира и не противопоставляет себя миру как предмету познания, а осознает себя как органическую часть живого мира, как воспринимающего и интегрирующего начала, он есть та же самая монада, как и другие отражающие призмы. Будучи органической частью мира, он и сам воплощает в себе в свернутом, интегрированном виде все структурные качества пространственного и темпорального целого и все родовые качества человечества и его культуры. Поэтому выступая отражающей призмой, он собственно должен отражать тот природный и культурный универсум, который в нем самом уже предварительно отражен, как в части целого, как в монаде. Иными словами, он должен отражать то целое, органической частью которого он осознает себя, и по законам которого он строит себя. Такая модель отражения естественно снимает границу между субъектом и объектом отра-

жения, но в этом пункте должны быть упомянуты не только гуссерлианские предпосылки этой гносеологической модели, /которые -- как это уже неоднократно отмечалось -- подробно изложены в статье Л. Флейшмана "К характеристике раннего Пастернака"/, но и тот факт, что Пастернак во время своих марбургских студий слушал семинар Николая Гартмана о Лейбнице, и понимание части, как монады, воплощающей в себе структурный отпечаток целого, не могло не отразить это влияние, так же как и влияние системы самого Гартмана.

Наглядным примером понимания отражающей призмы, как монады, может служить пассаж из III главы II части повести "Детство Люверс", начинающейся словами "Это был очень полный человек". Медленно просыпающаяся в купе вагона Женя Люверс восстанавливает всю полноту жизни в вагоне и вне вагона, точное время происходящего, изучая взгляд колыхающегося толстяка, как отражающего зеркала, как живой монады:

"Это был очень полный человек. Он читал газету и колыхался. При взгляде на него становилось ясным то колыхание, которым как и солнцем, было пропитано и залито все купе. Женя разглядывала его сверху с той ленивой аккуратностью, с какой думает о чем-нибудь или на что-нибудь смотрит вполне проспавшийся, свежий человек, оставаясь лежать только оттого, что ждет чтобы решение встать пришло само собой, без его помощи, ясное и непринужденное, как остальные его мысли. /.../ "Мама -- в этом углу; она убралась уже и читает книжку, -- отраженно решила Женя, изучая взгляды толстяка. -- А Сережи нет и внизу" 87.

Итак, метафоре по смежности, оправданной состоянием "лирически нагнетенного сознания", соответствует такая пространственно-временная и познавательная система, где случайная пространственная смежность вещей превращается во внутреннюю причинную связь и порождает бесконечную цепь взаимоотражения

и взаимоистолкования смежных вещей, выявляя в них глубинный смысл, лежащий за внешней оболочкой явления. В итоге взаимоистолкования смежных вещей и выявления их внутреннего смысла в бытийственном статусе вещей вызываются качественные сдвиги, и они включаются в динамический процесс становления, вечных метаморфоз.

Д. Обломиевский в своей статье о Пастернаке верно указывает на то, что противопоставление метафоры по сходству и метафоры по смежности в статье "Вассерманова реакция" соответствует противопоставлению двух видов познания, научного /и обыденного/ и художественного. Это последнее противопоставление в зачаточной форме содержится уже в статье "Вассерманова реакция")/ведь стихи Шершеневича, в интерпретации Пастернака, построенные на метафоре по сходству, принадлежат ведению науки, и в частности науки экономической/, но в развернутом виде оно возвращается на страницах "Охранной грамоты", как об этом свидетельствует интерпретация этого противопоставления Д. Обломиевским:

**"Световой столб" и "силовой столб" по существу повторяют антитезу метафор, основанных на сходстве, и метафор, построенных на смежности. Метафоры по сходству подчинены закону тождества, они повторяют, фотографируют. Метафоры по смежности подчинены закону диалектики, они отражают деформацию, изменение, вызванное взаимодействием соседних вещей. Они фиксируют распространение ведущего качества на окружающие, подчиненные. В мир изолированных и себе тождественных, подчиненных законам формальной логики, явлений врываются силы, их перестраивающие. Силы эти вырывают вещи из их абстрактного, отвлеченного бытия, конкретизируют их в соответствии с данной ситуацией вовлекают в поток, во временное движение" 88.**

Итак, только метафора, построенная на смежности, представляет собой свернутую модель истинного художественного познания, поскольку она не регистрирует мир в состоянии став-

шемся, а старается успеть за вечно становящимся миром. Поэтому признаки метонимической метафоры, описанные в статье "Вассерманова реакция", послужат в более поздних эстетических трактатах признаками истинного искусства:

"Цель же я видел всегда в пересадке изображенного с холодных осей на горячие, в пуске отжитого вслед и в нагонку жизни"89.

"И есть искусство. Оно интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, -- больше человека. Он может зародиться только на ходу, и притом не на всяком. Он может зародиться только на переходе от мухи к слону."

"Что делает честный человек, когда говорит т о л ь к о правду? За говорением правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстает, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек?

И вот в искусстве ему зажат рот. В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: т о л ь к о образ попевает за успехами природы.

По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изобразительны, а способны к вечному развитию"90.

Центральный пассаж статьи "Вассерманова реакция" о противопоставлении метафоры по сходству и метафоры по смежности в эстетической системе Пастернака получает осмысление во все более широких аспектах. Расширение аспектов противопоставления метафоры по сходству и метафоры по смежности идет от вопросов чисто поэтических до проблем морально-философских, гносеологических, и обще-эстетических. Мишель Окутюрье именно в постепенном расширении аспектов истолкования проблемы метонимии видит основное направление развития Пастернака от



футуристического периода до поэтики книги "Сестра моя -- жизнь", которая в "Охранной грамоте" осмысливается самим Пастернаком как отказ от "романтической манеры"<sup>91</sup>.

Хотя в исследовательских работах, посвященных поэтике Пастернака -- в том числе и в приводимой статье М. Окутюрье -- отмечается, что в отличие от метафоры по сходству, построенной на абстрактной связи сходства пространственно-отдаленных вещей, метафора по смежности построена на факте чувственно осязаемого непосредственного контакта пространственно смежных вещей, -- проблема метонимической метафоры не стала предметом исследования с точки зрения модели художественного пространства. Структура художественного времени и пространства исследовалась на материале анализа лирических стихотворений Пастернака в работе Б. Арутюновой<sup>92</sup>, но теоретическое исследование метонимического принципа с точки зрения типологии пространственного мышления, -- в частности метонимической метафоры как она понимается в статье "Вассерманова реакция" -- осуществлялось только в работе В.Н. Топорова "Пространство и текст"<sup>93</sup>.

Согласно концепции, развернутой в статье В.Н. Топорова, на определенном этапе архаического, мифопоэтического мышления складывается представление о пространстве, которое предполагает его, "как гармоническое равновесие соподчиненных частей, имеющее эстетическую ценность и поэтому доступное отражению и выражению в Слове"<sup>94</sup>. Таким образом, отражение пространства в Слове и тексте обусловливается аналогичными чертами их структуры, и в этом отношении Слово может восприниматься как часть, содержащая в себе структурный отпечаток пространства как целого, и по принципу метонимическому выступать за целое.

Метонимический принцип в статье В.Н. Топорова получает освещение одновременно и в ракурсе поэтическом и в ракурсе специальном:

"... Слово /и текст/ обладают некими общими с пространством чертами. Прежде всего Слово /и текст/ пространственно и постольку открыто, свободно. Оно принципиально может быть о б р а з о м самого пространства, его про-из-ведени-ем /если обратиться к гейдеггеровской манере выражения/. В этом смысле можно говорить о пространстве, описывающем само себя, о части, которая говорит про целое, к которому она принадлежит, т.е. о метонимии, понимаемой в специальном ракурсе как описание одной единицы пространства с помощью другой, т.е. такое описание, которое предполагает в своих истоках соотнесение части пространства со своей собственной частью или смежной частью того же пространства. И в том и в другом случае речь идет о "стуженном" и по необходимости "драматизированном" пространстве; которое как раз и является основной темой поэзии, решаемой с помощью метонимии: в п е р в о м случае одно место как бы "несет" в себе более чем один "местообразующий" объект /.../, а во в т о р о м -- одно место прижато плотно и принудительно к другому, между ними нет прослойки пустоты, зоны разреженности. Об этой ситуации писалось раньше: "Только явлениям смежности присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически, самостоятельная потребность сближения по сходству просто немыслима". /Б. Пастернак. Вассерманова реакция/"95.

Нам кажется, что опираясь на статью В.Н. Топорова, можно сделать некоторые предварительные выводы о структуре пространства в художественном мышлении Пастернака.

В художественном мире Пастернака нет абстрактного, универсального пространства, которое существовало бы без заполняющих его вещей, и до появления в нем творца, т.е. как объективно-универсальная данность, существовавшая еще до акта творения.

Скорее всего есть вещи, которые пребывают в состоянии внепространственности, т.е. в состоянии хаоса, отсутствия связи, организующей силы.

Пространство Пастернака не существует независимо от по-

знающего /и конструирующего его/ субъекта-творца, вернее независимо от протекания в этом пространстве познавательного и творческого процесса, в итоге чего пространство заполняется вещами и становится структурированным космосом.

Пастернаковское пространство как целое не существует до появления в нем вещей, и еще точнее до проявления сути вещей, которое происходит при помощи вспомогательного и спасительного акта творчества, и обретающие свою внутреннюю суть вещи выступают как организующая и структурирующая пространство сила<sup>96</sup>.

Вовлекаемые в "силовой луч" творческой страсти вещи вступают друг с другом в связи взаимоистолкования и составляют временно-пространственный ряд последовательности и протяженности, и таким образом заполняют /по закону смежности/ и конструируют /благодаря закону внутренней причинной связности/ то целостное пространство, которое уже может быть названо Космосом.

Происходит это по следующему предполагаемому механизму. Одно случайное явление /т.е. пребывающее в состоянии "бездуховной" материальной детерминированности и внепространственности/, вовлекаясь в силовой луч творческой страсти /т.е. сталкиваясь с познавательной интенциональностью творческого субъекта/ заражается духовностью этого субъекта. Обретая свою суть /духовный смысл/ вещь, сталкиваясь с соседней вещью /будучи с ней во взаимоотношении драматической стесненности/, в итоге взаимоистолкования, зеркального отражения, воспроизводит в ней свое подобие. Но источником и излучающим центром духовной заряженности вещей является человек, со своей вечно открытой познавательной интенциональностью.

Именно в итоге этого познавательного процесса /самопознания субъекта через процесс заполнения и конструирования пространства/ пространственная /случайная/ связь между вещами переходит в причинную /судностную/ связь. Описываемый ме-

механизм конструирования пространства, базирующийся на познавательном и творческом процессе, объясняет то своеобразие "сюжетостроения" пастернаковской художественной прозы, которое состоит в том, что познавательный /творческий/ процесс, лежащий в основе сюжета, как правило, получает пространственную проекцию. Отдельным этапам познавательного процесса, протекающего на уровне глубинного, потаенного сюжета, на уровне явного сюжета соответствуют пространственные перемещения.

Переход из одной пространственной зоны в другую на уровне явного сюжета всегда соответствует на уровне потаенного сюжета переходу из одной фазы познавательного и творческого процесса в следующую, более высокого ранга, новую фазу. На уровне морального опыта познающего субъекта этот же процесс соответствует постепенному, многоступенчатому процессу самоотдачи, самоотречения, приходу к состоянию "акустической тишины", в которой заговорит не субъект, а мир /другой/, приобретший свою структуру и составность.

Эти свойства в свою очередь свидетельствуют и о мифопоэтическом характере пространственно-временной модели художественного мира Пастернака, ведь в нем те процессы, которые по своей сути носят темпоральный характер и разворачиваются во времени /как и многоступенчатый познавательный процесс/ на уровне сюжета появляются через пространственные отношения, при явном первенстве последних<sup>97</sup>.

В частности, с этим связан тот факт, что в художественной прозе Пастернака /"Детство Люверс", "Безлюбье", "Апелле-сова черта", "Письма из Тулы"/ на уровне мотивной структуры столь важная роль принадлежит мотиву путешествия на разных видах транспорта /на поезде, на санях, на лошадях и т.д./, и столь выделенную роль получают всякого рода пересадочные пункты /железнодорожные станции, мосты, полустанки, постоянные дворы, где меняют лошадей и т.д./.

В структуре художественного пространства Пастернака разные "пересадочные пункты" являются не только предельными пунктами, отделяющими одну пространственную зону /т.е. одну познавательную стадию/ от другой, но и пунктами связи, устанавливающими контакт между разными сегментами пространства /между разными фазами познавательного процесса/. Поэтому в системе художественного мышления Пастернака расписание поездов, регистрирующее эту систему связей разнонаправленных путей, и точки их пересечения и контактирования, может возвышаться на ценностный уровень святого писания /организующего в концепции Пастернака временные отношения на историко-культурной оси/, и даже превышать его в ценностном ранге:

"Что а мае, когда поездов расписание,  
Камышинской веткой читаешь в купе,  
Оно грандиозней святого писанья 98  
И черных от пыли и бурь канале".

Закономерность, состоящая в том, что за процессом перестраивания пространственных отношений всегда скрываются познавательные процессы, постепенное проникновение в глубь явлений, раскрытие их внутренней сути, приводит еще к одному последствию на уровне сюжетной мотивики.

Поскольку проникновение в глубь явления, раскрытие его внутренней сути всегда сопряжено с актом называния, нахождения имени, покрывающего внутренний смысл явления, а не его внешнюю оболочку, акт называния на уровне сюжетной мотивики появляется как физическое усилие, преодоление пространственных преград.

Для Жени Люверс акт называния, готовность решиться сказать о существенном и скрытом, называть страшное и ужасное уподобляется готовности броситься в зимнюю Каму, т.е. физическому акту нисхождения, проникновения в глубь реки за ее

ледяную оболочку:

"Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решилась. Несмотря ни на холод, ни на урывки. И бросилась. /см. раньше на стр. 62: В Каму нельзя было броситься, потому что было еще холодно и по реке шли последние урывки"/. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери п р о э т о. Мать дала договорить ей до конца только потому, что ее поразило, сколько души вложил ребенок в это сообщение"99.

По свидетельству данного отрывка ставится знак равенства между гносеологическим актом называния и между физическим актом нисхождения в глубь пространства, они тавтологически повторяют друг друга на уровне текстопостроения. Этим самым ставится знак равенства между внутренним "языковым пространством" /внутренним пространством речевого сознания/ и между внешним физическим пространством, что тоже свойственно художественной системе Пастернака, как общая закономерность. Это отождествление двух пространств, внутреннего и внешнего, как правило, происходит в той точке текстопостроения, где восприятие мира познающим субъектом достигает своей максимальной интенсивности и максимальной тотальности. В стихотворных и прозаических текстах Пастернака это состояние максимальной интенсивности восприятия сопровождается слиянием разных перцептивных зон, о чем свидетельствует обилие синекдохических тропов в сюжетной топике. Максимальная слиянность всех перцептивных зон делает возможным воспринимать мир в своей чувственной полноте. Интенсификация чувственного восприятия мира сопровождается тем, что доминирующие в начале текста зрительные восприятия -- которые связаны с преобладанием пространственных отношений -- постепенно дополняются другими перцептивными зонами, и в точке максимальной интенсивности сливаются со слуховыми восприятиями. Синкретическое слияние

зрительных и слуховых восприятий на уровне пространственной модели соответствует переводу пространственных отношений в темпоральные, динамические, и именно в этой точке максимальной интенсивности происходит отождествление внешнего и внутреннего пространства. Воспринимающий субъект в этой стадии слияния всех перцептивных зон, внешнего и внутреннего пространства, оказывается в состоянии, близком к гипнозу, сну, беспамятства /см. стихотворение "Зеркало", или рассказ "Везлюбье"/. Именно в таком состоянии, граничащем с гипнозом, становится слышимым внутренний ритм пульсирующего, становящегося пространства, т.е. ритм времени, ставший внутренним измерением, внутренней движущей силой, сердцебиением пространственных перемещений /см. хотя бы концовку стихотворения "Сестра моя - жизнь"/.

Отождествление внутреннего и внешнего физического пространства приводит еще к уподоблению внутреннего, мыслительного процесса физическому труду, требующему усилия для осуществления пространственных перемещений:

"При мысли о том, что все это отошло назад, сохраняя свой бездыханный порядок, в положенную ему даль, она испытала чувство удивительной душевной усталости, как чувствует ее к вечеру тело после трудового дня. Будто и она участвовала в оттискивании и перемещении тех тяжелых красот и надорвалась. И почему-то уверенная в том, что он, ее Урал, там, она повернулась и побежала в кухню через столовую, где посуды стало меньше, но еще оставалось изумительное масло со льдом на потных кленовых листьях и сердитая минеральная вода"100.

В художественном пространстве Пастернака нет заранее заданного сакрального центра, ибо и нет заранее заданной абсолютной ценностной сферы. Такая ценностная сфера не предполагается заранее, а создается в процессе конструирования пространства как структурированного космоса.

Поэтому и в этом пространстве нет ценностного разделения на центр и на периферию. Центр и периферия в зависимости от точки зрения могут обмениваться местами. Также могут обмениваться местами и оппозиционные пары верх и низ, правое и левое.

Поэтому та форма движения, которая в свернутом виде воплощает в себе модель художественного пространства, есть движение качелей, т.е. движение маятника, который может и размеренно качаться, и в результате сильного импульса поворачиваться вокруг своей оси подвешивания. Такая модель движения снимает оппозицию между членами пар: верх-низ, правое-левое; центр-периферия, ибо в итоге поворачивания радиуса вокруг центральной оси они могут меняться местами, или даже при некоторой точке зрения совпадать.

В качестве примера могут быть приведены такие тексты Пастернака, как стихотворение "Зеркало" из книги "Сестра моя - жизнь", где во всем природном и бытовом мире все пульсирует, приводимое в движение ветром /который одновременно является и связующей силой: "И только ветру связать, / Что лопнуть в жизнь и ломается в призме"/ под ритм движения качелей:

В трюмо испаряется чашка какао,  
Качается тюль, и -- прямой  
Дорржкой в сад, в бурелом и хаос  
К качелям бежит трюмо.

Там сосны в раскачку воздух сдвигат

.....

101

или рассказ "Письма из Тулы", в котором той географической и ценностной осью, вокруг которой поворачивается и разворачивается все внешнее, физическое и внутреннее, пространство /пространство совести/ является Тула, связанная с толстовской биографией, но самым наглядным примером может служить по-



весть "Детство Люверс" с тем своим фрагментом, где описывается переезд через Урал.

Уже приводилась в другом контексте сцена, где медленно просыпающаяся в купе Женя Люверс восстанавливает все пространство и время "отраженно", изучая взгляды полного, колыхающегося человека. Здесь уместно отметить, что и жизнь в купе "залита" колыханием, т.е. движением маятника, качелей. /См. "Это был очень полный человек. Он читал газету и колыхался. При взгляде на него становилось явным то колыханье, которым, как и солнцем, было пропитано и залито все купе"/.

Женя Люверс изучает взгляды толстяка с верхней постели, т.е. в перспективе сверху вниз, свесившись головой вниз, и в такой перспективе видит она через окно купе и Урал, и в этом ракурсе земля и небо, верх и низ обмениваются местами, и увиденный Урал кажется небесным краем, горным пейзажем, чье имя - Урал --раскатывается как лавина, как природная катастрофа с вершин в долину:

""Страшно жарко", -- поняла она только теперь и с голов заглянула на полупущенное окошко. "А где же земля?" -- ахнуло у ней в душе.

То, что она увидела, не поддается описанию. Шумный орешник, в который вливался, змеясь, их поезд, стал морем, миром, чем угодно, всем. Он сбегал, яркий и ропщущий, вниз широко и отлого и, измелъчав, сгустившись и замглась, круто обрывался, совсем уже черный. А то, что висилось там, по ту сторону срыва, походило на громадную какую-то, всю в кудрях и колечках, зелено-полевую грозовую тучу, задумавшуюся и остоленевшую. Женя затаила дыхание, и сразу же ощутила быстроту этого безбрежного, забившегося воздуха, и сразу же поняла, что та грозовая туча -- какой-то край, какая-то местность, что у ней есть громкое, горное имя, раскатившееся кругом, с камнями и с песком сброшенное вниз, в долину; что орешник только и знает, что шепчет и шепчет его; тут и там и та-а-ам вон; только его.

Это -- Урал? -- спросила она у всего купе, пересевшись102.

Точка зрения, открывшаяся Жене через окно вагонного купе в состоянии свесясь головой вниз, потом сменяется другой точкой зрения, открывающейся через коридорное окно. В этом новом ракурсе меняются местами не верх и низ, небо и земля, а часть и целое, близкое и далекое. Такая перспектива полностью снимает иерархическое деление пространства на разные ценностные зоны. Совершается одновременно двунаправленное движение от центра к периферии /расхождения/ и от периферии к центру /схождения/. И поскольку в пастернаковской художественной модели центр -- это ось, вокруг которой вращается земля, в этом движении медлительного круга, движение от центра к периферии соответствует движению из глубины вверх /восхождению/, а движение от периферии к центру соответствует движению с вершин в глубь /нисхождению/. Вся эта модель движения живого материального космоса /пространства/ по медлительному кругу с одной стороны есть процесс вечного становления /т.е. процесс темпоральный/, строения и перестроивания, т.е. процесс вечных метаморфоз материального космоса, источник которых находится не в трансцендентальной сфере, а в глубинных недрах самого этого кругообразного пространства /"Этими сложными передвижениями заправляет ровный, великий гул, недоступный человеческому уху и всевидящий"/, но с другой стороны преобразование этого медлительного круговорота является вращение звезд, т.е. уже не космос природный, материальный, а космос вселенский, мировая гармония:

"Весь остаток пути она не отрываясь провела у коридорного окна. Она приросла к нему и поминутно высовывалась. Она жадничала. Она открыла, что назад глядеть приятней, чем вперед. Величественные знакомцы туманяться и отходят вдаль. После краткой разлуки с ними, в течение которой с отвесным грохотом, на гремящих цепях, обдавая затылок холодом, подают перед самым носом новое диво, опять их разыскиваешь. Горная панорама раздалась и все рас-

тет и ширится. Одни стали черны, другие освежены, те помрачены, эти помрачают. Они сходятся и расходятся, спускаются и совершают восхождения. Все это производится по какому-то медлительному кругу, как вращение звезд, с бережной сдержанностью гигантов, на волосок от катастрофы, с заботой о целостности земли. Этими сложными передвижениями направляет ровный, великий гул, недоступный человеческому уху и всевидящий. Он окидывает их орлиным оком, немой и темный, он делает им смотр. Так строится, строится и перестраивается Урал"103.

Мировая ось, в художественном пространстве Пастернака является не ценностной вертикалью, разделяющей пространство на зоны разного ценностного ранга, на верх и низ, на правое и левое, а она есть средоточие всех сходящихся радиусов и источник всех расходящихся силовых лучей, глубинный, нутровой центр всего пульсирующего перестраивающегося динамического, темпорализованного кругообразного пространства.

Таким средоточием всех сходящихся и расходящихся силовых лучей, такой точкой контактирования разнонаправленных сил является в цитированном пассаже Урал, как географическая, культурная и мировая ось, вокруг которой в восприятии Жени Люверс разворачивается все мировое пространство.

Таким образом, Урал, увиденный через восприятие Жени Люверс, воплощает в себе в пастернаковской системе идеальную модель мирового и культурного пространства такой целостности, которая и сама находится в состоянии покоя переходного, в состоянии временной гармонии, временного равновесия, в состоянии "взвывчатом", которое чревато новой катастрофой, перестраиванием:

"Все это производится по какому-то медлительному кругу, как вращение звезд, с бережной сдержанностью гигантов, на волосок от катастрофы, с заботой о целостности земли..."

Она ждала этого столба, как поднятия зававе-

са над первым актом географической трагедии, о которой наслышалась сказок от видевиких, торжественно волнуясь тем, что и она попала и вот скоро увидит сама"104.

В пастернаковской художественной модели пространства снимается оппозиция между членами пар: центр-периферия; сакральное-профанное, верх-низ и в силу того, что в итоге конструирования пространства посредством художественного познавательного процесса каждая часть этого структурированного пространства становится сакральной, ибо каждая часть отражает в себе структуру целого, в частях проявляется та же внутренняя суть, которая есть духовное начало всего космоса:

"... любая вещь сакральна, если она не потеряла связь с целым космоса, причастна ему, если известны процедуры /.../, подтверждающие связь данной вещи с первою вещью как элементом Космоса,..."105.

В художественной системе Пастернака любая часть, любая вещная реалья, вовлекаемая в полосу творческой страсти, может стать первым звеном того пространственного ряда /радиуса/, в котором связи по смежности трансформируются в причинные и темпоральные связи, иными словами любая реалья может выступать сакральным центром, организующим пространство в структурированный космос. Поскольку каждая часть участвует в структурировании целого, и структура этого целого конструируется в процессе самопроявления и взаимоистолкования частей, в этой системе возможны беспрепятственные переходы от части к целому и от целого к части, в итоге чего и время и пространство становятся обратимыми.

В статье Б. Арутюновой эта последняя закономерность пастернаковского художественного пространства связывается с методическим принципом, понимаемым в специальном ракурсе. Комментируя известный пассаж статьи "Вассерманова реакция"

/ "Только явлениям смежности присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически" /, Б. Арутюнова отмечает:

"Такое понимание метонимии и метафоры, названной не случайно Пастернаком метафорой по смежности, приводит к сдвигам отношений действительности, к самым неожиданным ходам от части к целому и от целого к части" 106.

В системе Пастернака познающий субъект во внетекстовом пространстве не находит ничего целостного, ни в смысле протяженности, ни в смысле структурности, на что он мог бы опираться как на ценностную сферу. Познающий субъект это пространство сам должен структурировать, для того, чтобы в нем обитать.

Процесс становления пространства как целостного космоса, протекающий параллельно с творческим процессом и в итоге его, приводит к созданию такого пространственно-временного континуума, структурные черты которого с точки зрения взаимоотношения части и целого проявляют некоторые аналогичные черты с мифопоэтическими представлениями о структуре пространства:

"В этой системе /т.е. в системе мифопоэтических представлений - А.Х./ исходят из того, что пространство высвобождает место для сакральных объектов, открывая через них свою высшую суть, давая этой сути жизнь, бытие, смысл; при этом открывается возможность становления и органического обживания пространства космосом вещей в их взаимопринадлежностей. Тем самым вещи не только конституируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение /семантическое обживание пространства/" 107

В итоге можно сказать, что современная культурная ситуация, которая осмысливается Пастернаком на уровне пространствен-

ной модели, как разъединенность целого на множество распавшихся и бессвязных вещей, т.е. как отпадение части от целого, проявляет аналогичные черты с самой начальной фазой Творения, когда в мире, пребывающем в состоянии хаоса, еще не появился человек-творец, чтобы обживать пространство с помощью сотворенных им вещей. Таким образом, современная культурная ситуация, осмысленная в категориях пространства, заставляет вспомнить свою мифопоэтическую архе-модель, начало Творения:

"Идея собирания пространства -- ведущая в теме обживания пространства, освоения его /.../. Некогда в начале творения пространство было простерто, разбросано повсюду /уровень Творца в чистом виде/. Но через мир вещей и через человека /последующий уровень творца вещей/ пространство собирается как иерархизованная структура подчиненных целому смыслов"108.

Если статья "Вассерманова реакция" позволяла в итоге прийти к проблеме художественного пространства у Пастернака, то статья "Черный бокал" /1916/<sup>109</sup> самым коренным образом связана с концепцией времени, ведь одна из центральных проблем ее, это проблема понимания динамизма, подвижности в современных художественных течениях, в символизме и импрессионизме, от которых ведет генезис футуризм<sup>110</sup>.

Статья "Черный бокал" разделяется на три части, в первой из которых происходит отграничение футуризма от символизма и импрессионизма с точки зрения понимания времени и пространства, во второй части различия понимания динамизма между футуризмом и символизмом и импрессионизмом освещаются с точки зрения их отношения к Лирике, как априорной категории, и наконец в третьей части выясняются взаимоотношения и сферы компетентности между двумя априорными категориями разлагающейся современной действительности, Лирики и Истории<sup>111</sup>.

Основная теоретическая ориентация статьи, обсуждающей проблемы динамизма, подвижности, накладывает отпечаток и на ее терминологический инвентарь. Если в статье "Вассерманова реакция" характерные черты лжефутуризма, лженкуста, не подлежащего рассмотрению в эстетической терминологии, были сформулированы в терминологии юридического и экономического словаря, то в статье "Черный бокал" доминирует "железнодорожная терминология" дорожных сборов, переезда /см.: правила наипоспешнейшей укладки; сигнал к сбору; тайна путей сообщения; перегружать небо; вместимость горизонта; поколение упаковщиков; свертывать версты; знак черного бокала: осторожно; транспортер; носильщик; путешественник; маршрут; перевозчик по ремеслу; новосел; искусство укладки; момент дорожных сборов; действительная укладка в кратчайший срок; движения всех скоростей; открывающиеся пути; и т.д./.

В первой части статьи выясняются генетические корни футуризма. В концепции Пастернака импрессионизм играл роль учителя в младенчестве футуризма, от импрессионизма унаследовался культ динамизма, подвижности:

"..., не убоились вы преподать нам правила наипоспешнейшей укладки, в любое мгновение, при первом же сигнале к сбору.

Мы выросли на изумительной подвижности вашей недвижимости: рыдание передвижнической вашей действительности, -- гудя, отлетало от заиндевелых стекол детской; ..."112.

Однако дальнейшая, метафорическая формулировка импрессионистической подвижности позволяет догадаться, что в концепции Пастернака динамизм импрессионизма не был настоящим динамизмом, а лишь иллюзией динамизма, ибо сама точка зрения, момент восприятия, была зафиксирована, сам момент восприятия не был включен в динамизм целого:

"С самого же начала сообщили вы нам тайну путей сообщения и тайны всяких столкновений, смещая их за форточкой волшебных фонарей"113.

Эстетические воззрения Пастернака несомненно близки к поэтике импрессионизма, если ограничиваться только областью исходного импульса к творчеству. И в импрессионизме и в эстетической системе Пастернака исходным импульсом к творчеству служит моментальное впечатление, непосредственность чистого, чувственного восприятия, освобожденная от рефлексивности и оценочной установки.

Но если в импрессионизме эти моментальные впечатления культивируются сами по себе, динамизм явлений остается самодовлеющим, художник фиксирует динамизм пульсирующей поверхности, за которой остается нераскрытой неподвижная глубинная суть, часть отрывается от целого, источником динамизма являются не глубинные законы целого, а лишь законы оптической иллюзии, — то для Пастернака, начиная с тезисов "Символизм и бессмертие", центральным вопросом философии творчества является вопрос о том, когда же "чувство бессмертия сопровождает пережитое", т.е. вопрос о том, как можно посредством искусства полноту наших моментальных переживаний включить в сферу родового опыта, в сферу бессмертия, вечности, т.е. как соединить в акте творчества часть с целым, и в пространственном и в темпоральном отношении.

Согласно концепции статьи "Черный бокал" учителями импрессионистов оказались символисты, эти первые "упаковщики", которые упаковали весь земной шар в символы:

"Вы воспитали поколение упаковщиков, Вы стали выписывать из-за границы опытных учителей: des symbolistes pour emballer la globe comblée dans les vallées bleues des symboles"114.



В метафорической терминологии Пастернака, именно импрессионисты научили футуристов свертывать пространство и время, вмещать их в подвижность моментальных оптических иллюзий:

"Вы, импрессионисты, научили нас свертывать версты, свертывать вечера, в хлопок сумерек погружать хрупкие продукты причуд"115.

Противопоставление импрессионизма и футуризма при всем признании их генетической связи проводится Пастернаком на основе критериев, выдвинутых уже на страницах статьи "Вассерманова реакция". Бесцельность, праздность импрессионистической техники в футуризме становится искусством, внутренне мотивированным, рождающимся из закона внутренней необходимости, и получающим целевую установку, назначение и в темпоральном и пространственном плане:

"Вы первый раз, за все существование вашей школы попытались вы знаменательной этой кличкой /т.е. кличкой футуристов - А.Х./ осмыслить бесцельное доколе искусство натюрмольных подмастерий и опустившихся мастеров. В творчестве футуриста примерный маневр досужего импрессионизма впервые становится делом насущной надобности, носильщик нацепляет себе бляху будущего, путешественнику выясняется его собственный маршрут"116.

"Поспешность эта /т.е. поспешность истинного футуризма - А.Х./ не что иное, как спешность назначения; искусство на каждом шагу, ежедневно, ежечасно получает от века неизменное, лестное, ответственное, чрезвычайно важное и спешное назначение"117.

Эта последняя цитата лишний раз доказывает, что в эстетической концепции Пастернака центральное место занимает идея о моральном назначении искусства и о моральной мотивированности творческого акта, а также идея об ориентации настоящего искусства на вечность, на бессмертие.

Во второй части статьи делаются две поправки, две оговорки к сопоставлению футуризма с символизмом и импрессионизмом, и своеобразное понимание подвижности, динамизма истинным футуризмом, отделяющее его от символизма и импрессионизма, объясняется ориентацией истинного футуризма на одну из априорных категорий, на категорию Лирики, которая метафорически отождествляется с Вечностью<sup>118</sup>.

Итак, источником динамизма в истинном футуризме является не ритм современной действительности, Пастернак отвергает ходячую формулу футуризма как выражение машинной скорости современной жизни:

"Надо не на шутку бояться щекотки, чтобы ходячая теория футуризма популярного образца оказывала свое действие. "Ритм жизни, похищаемой в таксомоторе, ритм творчества, помещенного в технические предприятия..."<sup>119</sup>.

Динамизм истинного футуризма питается не ускоренным ритмом современной действительности, а ритмом Вечности, постоянно совершающей покушения на эту действительность:

"Итак, во-первых, мускулы футуристических сокращений никак не сродни мускулатуре современной действительности. Нервическая, на взгляд, техника футуризма говорит скорее о нервности покушения на действительность, совершаемого Лирикой: Вечность, быть может, - опаснейший из мятежников. Ее действия порывисты, настойчивы, молниеносны"<sup>120</sup>.

Но Пастернак ограничивает динамизм истинного футуризма и от "поспешности" символизма, прибегающего к мистическому опыту для создания контактов между моментом и вечностью:

"Наконец, поспешность эта ни в чем не вяжется с мистической поспешностью вечно и когда бы то ни было и опять-таки ежечасно у мистиков приспевающих с р о к о в и открывающихся путей"<sup>121</sup>.

Если позволить себе сравнить символизм и футуризм /в пастернаковском понимании/ с точки зрения перспективы временных движений между частью и целым, т.е, между мгновением и вечностью, то мы получим две модели с противонаправленным движением. В системе символизма мгновение, как часть преходящего, физического времени через познавательный акт /мистический опыт/ художника-творца возводится к сфере неизменных абсолютных ценностей вечности, чтобы получить метафизическую санкцию, чтобы приобрести свой высший смысл.

В пастернаковской концепции футуризма сфера вечности, как абсолютной, априорной категории /метафорически отождествляемой с Лирикой/, будучи по своей сути динамической, самовозобновляющейся сферой, постоянно проникает в сферу эмпирической деятельности /посредством лирического творчества/, "свершает на нее покушение", и приводит ее в движение, в динамическое состояние.

Но основной ход мыслей II части статьи "Черный бокал" направлен на разграничение импрессионизма и футуризма с точки зрения понимания ими роли момента как такого временного отрезка, в котором действует закон динамизма:

"Искусство импрессионизма -- искусство бережливого обхождения с пространством и временем -- искусство укладки; момент импрессионизма -- момент дорожных сборов, футуризм -- впервые явный случай действительной укладки в кратчайший срок. /.../.

Позвольте же импрессионизму в сердцевинной метафоре футуризма быть импрессионизмом вечного. Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения -- вот истинный смысл футуристических аббревиатур"<sup>122</sup>.

В одном из новейших исследований, посвященных творчеству Пастернака, в книге И.П. Смирнова "Порождение интертекста", усматриваются интертекстуальные отношения между эстетиче-

ческим трактатом А. Белого "Символизм как миропонимание" /1903/ и между статьей Д. Пастернака "Черный бокал", и при этом считается, что "скрывающиеся в этих текстах интертекстуальные контакты приурочиваются к одной и той же фундаментальной теме сверхъестественного"<sup>123</sup>.

И.П. Смирнов считает, что в подчеркнутой части цитируемого пассажа из статьи "Черный бокал" Пастернак подхватывает и ставит Б. задачу футуристическому искусству следующую формулировку из статьи А. Белого "Символизм как миропонимание":

"... познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. /.../ Символ -- окно в вечность /.../ Пропасть разверзается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску"<sup>124</sup>.

И.П. Смирнов считает, что формулировка А. Белого о познании "во временном вечного" в статье Б. Пастернака ставится в задачу футуристическому искусству и одновременно получает новую интерпретацию:

"Повторяя в "Черном бокале" формулировку Белого, Пастернак привносит в нее новую коннотацию: не физическое время вообще, но лишь кратчайший, далее не разложимый отрезок времени, -- 'мгновение' -- позволяет проникнуть в панхронию. Преходящее, которое Белый охватывает в целом, замещается частью, подобной по признаку нечленности мыслимой вечности"<sup>125</sup>.

При всем признании наличия интертекстуальных контактов между эстетическими трактатами А. Белого и Б. Пастернака нельзя упускать из виду, что в статье "Черный бокал" проявляется очень сильная антисимволистская направленность как раз в плане интерпретации вечности.

В общесимволистской системе вечность предпосылается в сфере трансцендентальной и понимается как сфера неизменных, абсолютных ценностей. Время физическое, протекающее в сфере эмпирической, по своему ценностному статусу ниже, чем неподвижная вечность. Время физическое, преходящее может повышаться в своем ценностном ранге только оттого, что в нем распознается неизменное, идеальное, вечное.

Б. Пастернак, выдвигая в статье "Черный бокал" категорию "Оригинала в идеальном смысле", как раз отвергает понимание вечности как трансцендентальной сферы идеальных, архетипических сущностей:

"Тогда, во всех тех случаях, где эстетики заговаривают о "платоно-шопенгауэровских" идеях, архетипах и об идеале, мы ввертывали бы красное наше словцо" /т.е. "Оригинал в идеальном смысле" - А.Х./.../ Ни слова об анамнезисе или о довременных подлинниках! Таков самостоятельный постулат категории оригинальности, -- присущей самой Лирике"126.

Пастернак отвергает и мистико-утопическое представление символистов о возможности пересоздания действительности с помощью законов эстетического творчества и о создании новой, органической культурной эпохи. Отвергаются эти задачи прежде всего потому, что на взгляд Пастернака, они не входят в компетенцию лирического творчества и не осуществимы в пределах трехмерного мира. А в пастернаковской системе и сама категория вечности не отсылается в сферу трансцендентальную, она синонимична категории жизни в своей чувственной полноте, понимаемой в более высоком и более расширенном смысле:

"С легкой руки символистов в новейшей литературе водворился конфузный тон глубокомысленнейших обещаний по предметам, вне лирики лежащим. Обещания эти тотчас же по их произнесении всеми забывались:

благодетелями и благодетельствованными. Они не сдерживались никогда потому, что глубокомыслие их переступало все границы осуществимости в трех измерениях"127.

У Пастернака преобразование временного в вечное должно реализоваться в пределах момента, и это тем более осуществимо, что в пастернаковской системе мгновение и вечность находятся в коррелятивном отношении части и целого, и часть в общефилософском мышлении Пастернака является живой монадой, зеркалом структурных законов целого.

И поскольку вечность /бессмертие/ в художественной системе Пастернака является не неподвижной сферой трансцендентальных сущностей, а синонимом жизни в высоком смысле, вечности, так же как и жизни, присущ закон вечного динамического становления, самовозобновления. Именно поэтому для Пастернака динамизм футуризма тождествен не внешнему, поверхностному динамизму современной жизни, а внутреннему ритму самовозрождающейся вечной жизни. /См.: "Вечность, быть может, -- опаснейший из мятежников. Ее действия порывисты, настойчивы, молниеносны/".

В этом отношении пастернаковское темпоральное мышление расходится с темпоральной моделью многих модернистских течений, у него происходит не универсализация части, т.е. не расширение вырванного из потока процессуального времени мгновения до пределов вечности, а выявление в пределах мгновения пульсации ритма вечности. В отличие от историзма многих модернистских течений, художественное мышление Пастернака проникнуто принципом историзма.

Настоящий футуризм в понимании Пастернака метафорически отождествляется с одной из априорных абсолютных категорий, с категорией Лирики, поэтому сам футуризм является априористом Лирики:

"Душа футуриста, укладчика с особым каким-то душевным складом, реалистически объявлена им метафорой абсолютизма лирики; единственно приемлемый вид *coffre volant*. Сердца символистов разбивались о символы, сердца импрессионистов обивали пороги лирики, и лирике сдавали взбитые сердца. Но только с сердцем лирики начинает биться сердце футуриста, этого априориста лирики."128.

Если футурист объявляется априористом Лирики, то именно эта ориентированность футуриста на Лирику как априорную и абсолютную категорию делает возможной новую интерпретацию категории субъективности, как категории, принадлежащей не к индивиду, а к самой Лирике. Таким образом Лирика становится априорным условием освобождения субъективности от ее прикрепленности к субъекту, и его понимания как надиндивидуальной категории:

"Субъективная оригинальность футуриста -- не субъективность индивида вовсе. Субъективность его должно понимать, как категорию самой Лирики, -- Оригинала в идеальном смысле"129.

Нетрудно в этой последней цитате увидеть преемственную, логическую связь с текстом письма к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г. с одной стороны, и тезисов "Символизм и бессмертие" -- с другой.

В письме к О. Фрейденберг от 23.07.1910 г. проводилась логическая операция освобождения категории качества от прикрепленности к предметам и выводилось понятие "чистой объективности" /освобожденной от категорических суждений/ и "чистого /безпредметного/ качества".

В тезисах "Символизм и бессмертие" та же самая операция проводилась не на материале предметного мира /объекта познания/, а на материале субъекта, и выводилось понятие "чистой субъективности", освобожденной от принадлежности к индивиду-

альной личности. Эта свободная субъективность метафорически отождествлялась с бессмертием. /"Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности -- есть бессмертие"/.

В статье "Черный бокал" все эти логические операции получают применение на конкретном материале интерпретации судности истинного футуризма: душа футуриста /априориста Лирики/ -- свободная субъективность /как категория самой Лирики/ -- Оригинал в идеальном смысле /как интегральное начало оригинальности, как оригинальность самой Лирики/ -- Лирика -- Вечность -- выстраиваются в один логический ряд, каждое звено которого метафорически отождествляется с последующим.

С другой стороны, эта интерпретация оригинальности и субъективности органически связана с отказом Пастернака от "романтической манеры", получающей свою конечную формулировку в "Охранной грамоте". Ведь оригинальность в романтическом медлении /которое, по концепции Пастернака, наследуется в том числе и символизмом/ понимается как оригинальность, исключительность индивидуального субъекта, и поэтому категория жизни отождествляется с жизнью поэта. От такой "романтической" концепции субъективной оригинальности отказывается автор писем в рассказе "Письма из Тулы".

В "антиромантической" концепции Пастернака субъективность понимается как универсальная, родовая категория, как категория самой Лирики. К такому пониманию оригинальности творческий субъект приходит путем морального опыта, путем самоограничения и самоотдачи /что в гносеологическом плане соответствует отказу от категорических суждений/.

Пастернак в своей философии творчества отказывается и от любых мистико-утопических представлений, идущих от традиции романтического "жизнетворчества". Пастернак не верит в реальную, действенную, преобразующую силу искусства, способного



пересоздать действительность по законам эстетического творчества. У Пастернака процесс пересоздания, "второго рождения" мира реализуется исключительно только в сфере текстовой действительности.

Признавая за Лирикой статус априорности и абсолютности, Пастернак, однако, не признает за ней компетенцию проникать в сферу Истории:

"Мы не желаем убаюкивать свое сознание жалкими и туманными обобщениями. Не надо обманываться: действительность разлагается. Разлагаясь, она собирается у двух противоположных полюсов: Лирики и Истории. Оба равно априорны, и абсолютны"<sup>130</sup>.

Примечания

1. См.: Г. Риккерт. Ценности жизни и культурные ценности. "Логос" III. кн. 1--2. М., 1912--1913, с. 1--37.
2. См. Андрей Белый. Мысль и язык /Философия языка А.А. Потебни/. "Логос". Книга вторая. М., 1910, с. 240--258.
3. См. Андрей Белый. Будущее искусство. В его кн.: Символизм. М., 1910, с. 449--453.
4. См. Андрей Белый. Проблема культуры. В его кн.: Символизм. М., 1910, с. 1--10.
5. См. Андрей Белый. Трагедия творчества. М., 1912.
6. Борис Пастернак. Детство Люверс. В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 59.
7. Р. Миллер - Будницкая. О "философии искусства" Б. Пастернака и Р.М. Рильке. "Звезда", 1932, № 5, с. 163.
8. См. Б.С. Баевский. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. т. 39, № 2, 1980, с. 121--123.
9. Там же, с. 121.
10. Там же, с. 120.
11. См. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака. Russian Literature 12/1975/. The Hague-Paris, p. 79--113.
12. Szilágyi Ákos. Paszternak "objektív lírája". "Valóság" 1979/7, Вр., p. 41--66.
13. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. II, гл. 7. В его кн.: Избранное в двух томах, Том второй. М., 1985, с. 173.
14. См.: Статьи Э. Теди и К. Галоци в настоящем сборнике, а также следующие работы: Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака; Jerzy Faguno. Археопозитика "Писем из Тулы" Пастернака. -- In: Mythos in der Slawischen Moderne. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20. Wien, 1987; M. Aucouturier: "Il tratto di Apelle": manifeste littéraire du modernisme russe. In: Communication de la délégation française et de la délégation suisse. Paris, 1968.
15. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 91.

16. В. Пастернак. Детство Люверс, с. 57.
17. В.С. Баевский. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака, с. 116.
18. В. Пастернак. Детство Люверс, с. 57--58.
19. В. Пастернак. Символизм и бессмертие. Приложение к статье: Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 115.
20. В. Пастернак. Детство Люверс, с. 60.
21. Там же, с. 59.
22. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 97.
23. См.: В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1930, с. 35--36.
24. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 82.
25. Там же, с. 86.
26. Там же, с. 83--84.
27. Там же, с. 86--87.
28. Анна Юнгрен. JUVENILIA В. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимии. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 18. Stockholm, 1984, p. 88.
29. Там же, с. 128.
30. В. Пастернак. Охранная грамота. ч.П, гл. 18, с. 194.
31. Д. Обломиевский. Борис Пастернак. -- "Литературный современник" 1934, № 4, с. 138. См. еще: И.П. Смирнов. Причинно-следственные структуры поэтических произведений. В сб.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 228.
32. И.П. Смирнов. Причинно-следственные структуры поэтических произведений, с. 228.
33. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг. New York and London 1981, с. 14.
34. Анна Юнгрен. JUVENILIA В. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимии, с. 64.
35. Там же, с. 130--131.
36. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг, с. 14.

37. См.: Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 85, 105.
38. И. П. Смирнов. Причинно-следственные структуры поэтических произведений, с. 234.
39. Там же, с. 235.
40. Анна Юнгрен. JUVENILIA Б. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимини, с. 133.
41. Там же, с. 122--123.
42. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг, с. 15.
43. Анна Юнгрен. JUVENILIA Б. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимини, с. 22, 23.
44. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг, с. 14.
45. Анна Юнгрен. JUVENILIA Б. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимини, с. 29.
46. См.: Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 81.
47. Там же, с. 82.
48. Там же, с. 79.
49. В. Пастернак. Символизм и бессмертие, с. 114--115.
50. Там же, с. 115.
51. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 85.
52. См. об этом: J.W. Dusk. Boris Pasternak. New York 1972, p. 26--28.
53. В. Пастернак. Символизм и бессмертие, с. 115.
54. См. статью А. Белого: Проблема культуры. В его кн.: Символизм. М., 1910.
55. В. Пастернак. Вассерманова реакция. В: Руконог. Сборник стихов и критики. Книгоиздательство "Центрифуга". М., 1914, с. 33--38.
56. Лазар Флейшман. История Центрифуги. In: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy la Salle. Paris, 1979, p. 19--43.

57. Футуристы. Первый журнал русских футуристов. М., 1912, № 1--2.
58. Руконог, с. 31.
59. Л. Флейшман. Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака. *Slavica Hierosolymitana* IV /1979/, p. 79--113.
60. Там же, с. 79.
61. См. анализ отдельных пассажей этой статьи: Д. Обломиевский. Борис Пастернак, с. 129, 134.
62. Л. Флейшман. Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака, с. 84.
63. Б. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 33--34.
64. Там же, с. 34.
65. Там же, с. 35.
66. Руконог, с. 31.
67. К.В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967, с. 50.
68. Руконог, с. 34.
69. Л. Флейшман. Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака, с. 83.
70. Б. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 35.
71. Там же, с. 35, 36.
72. Б. Пастернак. Несколько положений. В его кн.: Избранное в двух томах. Том второй. М., 1985, с. 276--277.
73. Б. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 36, 37.
74. Там же, с. 37.
75. Василий Кандинский. О духовном в искусстве /1911/. Изд. "Международное литературное содружество". New York 1967, p. 15-16.
76. Там же, с. 77.
77. Б. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 37.
78. Д. Обломиевский. Борис Пастернак, с. 134.

79. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. II, гл. 7, с. 172--173.
80. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 103.
81. В. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 37, 38.
82. Д. Обломиевский. Борис Пастернак, с. 135, 136.
83. Там же, с. 135.
84. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 110.
85. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. II, гл. 17, с. 192.
86. Б. Пастернак. Несколько положений, с. 279.
87. В. Пастернак. Детство Люверс, с. 67.
88. Д. Обломиевский. Борис Пастернак, с. 135.
89. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. I, гл. 6, с. 148.
90. Там же, с. 116.
91. Michel Aucouturier. The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist. In: Pasternak. A Collection of Critical Essays. Ed. by Victor Erlich. Prentice -- Hall, 1978, p. 44.
92. Bayara Aroutunova. Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака. In: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy la Salle. Paris, 1979, p. 195--225.
93. В.Н. Топоров. Пространство и текст. В сб.: Текст: семантика и структура. М., 1983, с. 227--284.
94. Там же, с. 241.
95. Там же, примечание 27, с. 241--242.
96. Там же, с. 228.
97. Там же, с. 233.
98. Борис Пастернак. Избранное в двух томах. Том первый. М., 1985, с. 74.
99. Б. Пастернак. Детство Люверс, с. 63.

100. Там же, с. 71--72.
101. Борис Пастернак. Избранное в двух томах. Том первый. М., 1985, с. 76.
102. Б. Пастернак. Детство Люверс, с. 67--68.
103. Там же, с. 68.
104. Там же, с. 68--69.
105. В.Н. Топоров. Пространство и текст, с. 238.
106. Bayara Aroutunova. Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака, с. 195.
107. В.Н. Топоров. Пространство и текст, с. 238--239.
108. Там же, с. 242.
109. Б. Пастернак. Черный бокал. В: Второй сборник Центрифуги. М., 1916, с. 39--44.
110. См. об этом: Gue de Mallac. Эстетические воззрения Пастернака. In: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy la Salle. Paris, 1979, p. 64; J.W. Dyck. Boris Pasternak. New York, 1972, p. 37--38.
111. Л. Флейшман. Фрагменты "футуристической биографии Пастернака, с. 99.
112. Б. Пастернак. Черный бокал, с. 39.
113. Там же, с. 39.
114. Там же, с. 39.
115. Там же, с. 39.
116. Там же, с. 39.
117. Там же, с. 41.
118. См. об этом: Gue de Mallac. Эстетические воззрения Пастернака, с. 71--73.
119. Б. Пастернак. Черный бокал, с. 40.

120. Там же, с. 42.

121. Там же, с. 40.

122. Там же, с. 40, 41.

123. И.П. Смирнов. Порождение интертекста /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17. Wien, 1985, p. 53.

124. А. Белый. Символизм как миропонимание. В его кн.: Арабески. М., 1911, с. 226, 229, 231.

125. И.П. Смирнов. Порождение интертекста, с. 54--55.

126. Б. Пастернак. Черный бокал, с. 41.

127. Там же, с. 42.

128. Там же, с. 41.

129. Там же, с. 41.

130. Там же, с. 42.